ACTA IASSYENSIA COMPARATIONIS

AiC

WAR IN LITERATURE

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA”, IAȘI

2024 • NUMĂRUL 33 • VOLUMUL 1

33 (1/2024)
Acta Iassyensia Comparationis

WAR IN LITERATURE
LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE
RĂZBOIUL ÎN LITERATURĂ

From Homer's epic to the 21st century Twitter novel, war, undeniably one of the most unsettling human experiences, has been a constant presence in literature. The 33rd AIC issue hosts academic articles approaching a whole war thematic complex (desolation and suffering, absence and loss, alienation and despair, abuse and trauma) as depicted in works signed by Ancient and modern Greek, Spanish, Portuguese, Romanian, French, Franco-Afghan, Franco-Iraqi, German, Cameroonian, Lebanese and Asian American literary authors. Surpassing the heroic stage of pre-modern literature, war ceases to be essentially a means to achieve personal glory, and shifts towards new meanings and new types of heroism. The relevance of this thematic complex has led to the appearance of the "war literature" label for a large range of direct and indirect *bellic* experiences: occupation war, religious war, civil war, World War, colonial war, interethnic war, Cold War, War on Terrorism – to name the types of collective conflicts evoked by the contributors to the present volume. As here shown, war means more than the battlefield; the war spectre covers the pre-war and the post-war states of affairs, touching deep cultural, psychological, social and political issues. It also comes to mean more than clashing armies: once unseen or peripherical figures of the traditional war scene (women, civilians, veterans, exiles…) step into the foreground, to challenge and replace conventional ways of thinking war. Through the memory and imagination functions, literature becomes a complement and a substitute for history, taking war from the battlefield to the field of discourse. As used by writers, words have the power to form – deform – reform reality, to deconstruct and reconstruct the official version of history, to retrieve and reinvent the past. Functioning as an instrument of recollection, testimony, and healing, war literature builds ties between generations and merge individual traumas into the common, collective, transhistorical drama.

*

De l'épopée homérique au roman twitter du XXIe siècle, la guerre – indéniablement l'une des expériences humaines les plus troublantes – a été une présence constante dans la littérature. Le 33e numéro de AIC accueille des articles académiques qui traitent du complexe thématique de la guerre (désolation et souffrance, absence et perte, aliénation et désespoir, abus et trauma), tel qu'il apparaît dans des œuvres signées par des auteurs à identité culturelle grecque (ancienne et moderne), espagnole, portugaise, roumaine, française, franco-afghane, franco-irakienne, allemande, camerounaise, libanaise et américano-asiatique. Dépassant le stade héroïque de la littérature prémoderne, la guerre cesse d'être essentiellement un moyen d'atteindre la gloire personnelle et s'oriente vers de nouvelles significations et de nouveaux types d'héroïsme. L'intérêt de ce complexe thématique a conduit à l'apparition de l'étiquette « littérature de guerre » pour un large éventail d'expériences *belliques* directes et indirectes : guerre d'occupation, guerre religieuse, guerre civile, guerre

mondiale, guerre coloniale, guerre interethnique, guerre froide, guerre contre le terrorisme – pour nommer les types de conflits collectifs évoqués par les contributeurs au présent volume. Comme on le voit ici, la guerre ne se limite pas au champ de bataille ; le spectre de la guerre couvre l'avant-guerre et l'après-guerre, et touche à des questions culturelles, psychologiques, sociales et politiques profondes. La guerre ne se résume pas non plus à l'affrontement d'armées : des figures invisibles ou périphériques de la scène de guerre traditionnelle (femmes, civils, vétérans, exilés...) passent au premier plan, remettant en question et remplaçant les manières conventionnelles de penser la guerre. Grâce aux fonctions de mémoire et d'imagination, la littérature devient un complément et un substitut de l'histoire, faisant passer la guerre du champ de bataille au champ du discours. Employés par les écrivains, les mots ont le pouvoir de former – déformer – réformer la réalité, de déconstruire et de reconstruire la version officielle de l'histoire, de ressaisir et de réinventer le passé. Instrument de souvenance, de témoignage et de guérison, la littérature de guerre tisse des liens entre les générations et fait fondre les traumas individuels dans le drame commun, collectif, transhistorique.

*

De la epopeea homerică la romanul Twitter de secol XXI, războiul – incontestabil una dintre cele mai tulburătoare experienţe umane – a constituit o prezenţă constantă în literatură. Cel de-al 33-lea număr al AIC include articole academice care abordează complexul tematic asociat războiului (dezolare şi suferinţă, pierdere şi absenţă, alienare şi disperare, abuz şi traumă), aşa cum apare acesta în operele unor autori cu identitate culturală greacă (antică şi modernă), spaniolă, portugheză, română, franceză, franco-afgană, franco-irakiană, germană, camerunеză, libaneză şi asiatică-americană. Depăşind stadiul eroic al literaturii premoderne, războiul încetează să mai fie, în esenţă, o cale către dobândirea gloriei personale, virând către noi semnificaţii şi noi tipuri de eroism. Relevanţa acestui complex tematic a dus la apariţia etichetei „literatură de război" pentru o gamă extinsă de experienţe ale războiului directe şi indirecte: război de ocupaţie, război religios, război civil, război mondial, război colonial, război interetnic, război rece, război împotriva terorii – pentru a numi tipurile de conflict colectiv evocate de contributorii la prezentul volum. Aşa cum o arată aceştia, războiul nu se limitează la câmpul de luptă; spectrul războiului acoperă perioadele de dinainte şi de după război şi abordează probleme culturale, psihologice, sociale şi politice profunde. De asemenea, războiul nu este doar o confruntare între armate: figuri invizibile sau periferice pe scena de război tradiţională (femei, civili, veterani, exilaţi etc.) ajung în prim-plan, punând sub semnul întrebării şi înlocuind modalităţile convenţionale de a se raporta la război. Prin funcţiile memoriei şi imaginaţiei, literatura devine un complement şi un substitut al istoriei, mutând războiul de pe câmpul de luptă în câmpul discursului. Întrebuinţate de scriitori, cuvintele au puterea de a forma – deforma – reforma realitatea, de a deconstrui şi reconstrui versiunea oficială a istoriei, de a recupera şi reinventa trecutul. Ca instrument al rememorării, mărturiei şi vindecării, literatura de război creează legături între generaţii şi contopeşte traumele individuale într-o dramă comună, colectivă, transistorică.

Cuprins/Contents/Contenu

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Rova LYON ---------- 1
Les Périphéries de la guerre dans Les Perses, Les Sept *et* Les Suppliantes *d'Eschyle*

Mihaela CERNĂUŢI-GORODEŢCHI ---- 11
„Războiul îi privește pe bărbați." Iliada *lui Homer* – Troienele *lui Euripide* – Lysistrata *lui Aristofan*

Sangoul NDONG ---------- 25
La contrainte de la violence : devoirs de vérité et de résistance chez Pierre de Ronsard

Laura CIOCHINĂ-CARASEVICI -------- 37
Memoria e imaginación en la reconstrucción literaria de la Guerra Civil Española en Soldados de Salamina *de Javier Cercas*

Harman KAMWA KENMOGNE -------- 47
Teatralización de la guerra civil española y estética de la confrontación en Noche de guerra en el Museo del Prado *de Alberti y* Guernica *de López Mozo*

Lavinia SIMILARU ---------- 61
Mujeres en la guerra de la Independencia según Galdós

José Antonio MÉRIDA DONOSO ------ 73
Hacia el contexto de la literatura de la Guerra Civil: memorias, desmemorias e historia

Tiziano FAUSTINELLI ---------- 89
El testimonio intimista de Manuel Álvarez Ortega: los ecos de la guerra civil española en La huella de las cosas *(1948)*

Iulia-Alexandra CIOGESCU ---------- 103
Guerra y exilio en dos novelas de Almudena Grandes

Ewa A. ŁUKASZYK ---------- 111
Phantasmal Crusaders.
Decaying Millenarianism and the Trauma of Colonial War in Twentieth-Century Portuguese Literature

TAKAM Omer ---------- 123
De la guerre des mots aux mots de guerre. Une analyse sémiostylistique du discours conflictuel dans La Croix du Sud *de Joseph Ngoué*

Sorin MOCANU ---------- 137
Imposibilitatea comunicării ororii războiului în Nimic nou pe frontul de vest *de Erich Maria Remarque*

Raúl M. ILLESCAS ---------- 147
Pasiones *de Carmen de Burgos. La otra guerra (íntima) de las mujeres*

Irina-Nicoleta NECHIFOR ---------- 159
Ipostaze ale frontului în dramaturgia lui Ion Băieșu

Outhman BOUTISANE ---------- 169
Poétique de la guerre dans Le Retour imaginaire *d'Atiq Rahim*

Cătălina-Diana TELIBAN ---------- 177
Absence, Loss, and the Ripple Effects of War

Roberto RODRÍGUEZ MILÁN ---------- 185
La novela policíaca griega en la Guerra Fría: un retrato inacabado

Mădălina CECIULEAC ---------- 195
În război pântecele femeii este o groapă comună. Tema violului la Matei Vișniec și Miruna Vlada

Fida MESTO ---------- 203
La guerre contre le terrorisme : entre le sensoriel, l'image et le numérique

Daniela HĂISAN ---------- 203
Lavinia IENCEANU (2023). Metamorfoze și anamorfoze arhetipale în Asuntos de un hidalgo disoluto. *Suceava: Editura Universității „Ștefan cel Mare", 524 p.*

Madeleine DJOMBI-SIKE MOUKOUDI ---- 203
Recueil collectif, Vers Covidés *(2021). Préface d'Armel Jovensel NGAMALEU. Brest/Douala : Éditions Stellamaris/Veritas.*

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0001

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Les Périphéries de la guerre dans *Les Perses*, *Les Sept* et *Les Suppliantes* d'Eschyle

The Peripheries of War in Aeschylus's *The Persians*, *The Seven* and *The Suppliants*

ROVA LYON
Université de Strasbourg
rlyon@unistra.fr; lyonrova@gmail.com

Mots-clés

tragédie ; Eschyle ; guerre ; pathos ; émotions.

La guerre est un thème essentiel de la littérature ancienne. Elle est le cadre dans lequel cette dernière commence en Occident avec Homère et ses héros en quête de gloire. Elle le demeure avec l'apparition de la tragédie, mais le but et la façon dont elle est présentée ne sont plus les mêmes. Les armées, avec Eschyle, ne sont plus au premier plan : place a été faite à ceux qui souffrent, non pas les batailles, mais le désespoir de leurs pertes. Ainsi la tragédie se concentre sur les périphéries de la guerre en mettant celle-ci, faite d'armes et de sang, en périphérie de la scène. Et cela parce qu'elle justifie ce qu'Eschyle montre à ses spectateurs : les réactions émotionnelles de ceux qui restent derrière, de ceux qui fuient ou de ceux qui sont sur le point de subir le conflit. L'objectif de cet article est donc de montrer comment et pourquoi la guerre, dans *Les Perses*, *Les Sept* et *Les Suppliantes*, trois pièces présentant le temps qui suit, accompagne et précède la guerre, est mise en périphérie de la scène pour le bénéfice de la monstration des émotions provoquées par la guerre, passée, actuelle ou à venir.

Keywords

tragedy; Aeschylus; war; pathos; emotions.

War is an essential theme in ancient literature. In the West, it was the setting for Homer's heroes' quest for glory. This framework is preserved when tragedy is born, but its purpose and the way it is presented are no longer the same. With Aeschylus, armies are no longer in the foreground: the focus is on those who suffer, on their despair and loss, not on the battles themselves. Thus, tragedy focuses on what we may call the periphery of war, moving the war itself, with its weapons and blood, to the periphery of the stage. This is precisely because it justifies what Aeschylus shows his audience: the emotional reactions of those who remain behind, those who flee away or those who are about to undergo the horrors of the conflict. The aim of this article is therefore to show how and why war, in *The Persians*, *The Seven* and *The Suppliants* – three plays that depict the atmosphere and events following, accompanying and preceding war – is sent to the periphery of the stage for the benefit of the display of the emotions caused by war: past, present or future.

« Le poète doit cacher ce qui est affreux, il ne doit pas le publier, ne doit pas l'enseigner » (Judet de La Combe, 2012 : 133) dit l'Eschyle d'Aristophane à Euripide lors de leur confrontation aux enfers. Cette affirmation indique ce qu'il faudrait éviter dans tout bon poème ; les πονηρά[1] devraient en être absents. Or, comme toutes les pièces conservées d'Eschyle ont pour toile de fond la guerre, le premier constat à faire serait d'affirmer que le dramaturge porte, dans ses œuvres, l'idée d'une guerre fondamentalement honorable. Pourtant il y a loin de ses œuvres à la quelconque représentation d'une guerre honorable, lorsque l'on voit le spectacle qu'il en donne à ses spectateurs : non pas d'abord celui des affrontements au cours desquels pourraient briller les valeurs aristocratiques, mais les souffrances qui l'accompagnent, frappant principalement ceux qui généralement ne prennent pas part au combat. Eschyle opère ainsi, lorsqu'il s'empare du sujet de la guerre, un déplacement, en se focalisant non pas sur ses éléments centraux, les batailles et les guerriers, mais sur ses périphéries, sur ceux qui ont à en subir les conséquences, à savoir les familles et les cités qui y ont été mêlées. En somme, en opérant un pas de côté, le genre tragique (Eschyle le premier) met en scène des espaces et des temps que la guerre parasite. Les périphéries de la guerre peuvent ainsi se comprendre comme des zones d'interférences où se manifeste le temps de la crise dans le bouleversement de l'ordre habituel des choses, dont « les larmes collectives » (Arnould, 1990 : 51) sont la marque. Mais si les périphéries de la guerre sont mises sur le devant de la scène chez Eschyle, c'est parce que la guerre, dans ses éléments centraux, est reléguée en périphérie de l'espace scénique visible. De ce fait, la mise à distance de cet évènement destructeur autorise à penser que la guerre est perçue par le dramaturge comme un πονηρόν, étant donné qu'on la produit non pas directement sur la scène[2], mais de façon « cach[ée] » (Judet de La Combe, 2012 : 133) derrière le voile de la parole. Cette parole qui dit la destruction servirait ainsi, dans une certaine mesure, de repoussoir à la guerre et de cause nécessaire à la manifestation des émotions qu'elle provoque chez ceux qui n'y prennent pas part directement. Pour exposer cela, nous nous appuierons sur *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes* et *Les Suppliantes*.

I. La guerre aux périphéries de la scène : *Les Perses* (480-514)

La guerre correspond à ce qu'Aristote nomme πάθος, elle est une « πρᾶχις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις ὅσα τοιαῦτα (Aristote, *Poétique* 1452b 11-13) »[3]. De fait, elle détruit et apporte les souffrances, cependant elle ne semble jamais présentée aux spectateurs de manière manifeste, alors que l'expression « ἐν τῷ φανερῷ » le suggère, étant donné que les actions destructrices se produisent majoritairement en dehors de la scène. Sur cette dernière, ce qu'ils ont pu observer sont non pas les affrontements qui ont eu lieu entre l'armée perse et l'armée grecque, mais des personnages qui en ont fait entendre le récit. En somme l'expression « ἐν τῷ φανερῷ » envisage une autre possibilité de la

[1] Il s'agit ici des choses mauvaises d'un point de vue moral. Ce terme, au singulier dans la citation précédente, est rendu par « affreux ».

[2] La représentation de la guerre sur la scène rencontre, de toute manière, des problèmes d'ordre technique.

[3] « [l'évènement pathétique] est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre ». Traduction par Jean Hardy, in HARDY, Jean (Ed. et Tr.) (2019[2]), *Aristote, Poétique*. Paris, p. 45. L'expression « sur la scène », traduisant « ἐν τῷ φανερῷ », est discutée car, comme le mentionne Barbara Gernez, « une telle lecture présente le double défaut de ne tenir compte ni de l'histoire du théâtre grec dans lequel les meurtres sur scène sont très rares, ni des indications d'Aristote sur le statut du « pathétique » tel qu'il sera précisé au chapitre 14 ». C'est pourquoi elle traduit cette expression par l'adjectif « visibles ». Cf. GERNEZ, Barbara (Tr.) (2019). *Aristote, Poétique*. Paris, p. 43.

monstration de l'évènement. Elle opère sur la scène, mais au deuxième degré, non pas celui de l'être, mais celui du paraître que l'on construit par le biais de la parole.

Pour voir comment une partie de cet évènement destructeur est construit sur la scène dans *Les Perses*, partons du θέατρον[4]. Les spectateurs y sont installés, observant sur la scène un bâtiment ancien non loin du palais de Suse. Ce lieu est pour les spectateurs un espace scénique visible. Or les actions qui s'y déroulent ne prennent leur pleine signification qu'en rapport avec des actions qui, elles, se déroulent ou se sont déroulées en d'autres lieux, en périphérie de la scène. De même, la majorité des discours que tiennent les personnages renvoient eux aussi à ces autres lieux. En somme l'espace visible de la scène ne vaut pas pour lui-même, il ne cesse de renvoyer à un ailleurs. Georges Zaragosa a qualifié cette caractéristique de la tragédie grecque de « processus dramaturgique de l'espace invisible » (2001 : 5). Il remarque que cet espace, dans *Les Perses*, « est poussé à son extrême limite » (5), car il « est désigné durant toute la durée du déroulement dramatique comme lieu essentiel » (5), faisant de « l'espace scénique […] qu'Eschyle nous donne à voir […] la chambre d'écho de cet autre espace, lointain, sur lequel se focalise toute l'attention et l'intérêt des personnages et des spectateurs » (5).

L'écho dont il est fait mention est une aubaine pour nous, car il contient la possibilité de présenter le πάθος, par le biais de la parole, ἐν τῷ φανερῷ. Bien loin de voir la guerre se dérouler devant eux, les spectateurs et les personnages entendent son récit, et, s'ils finissent tout de même par la voir, ce n'est pas au moyen de la vue mais de l'ouïe. En somme le spectateur, au théâtre, assiste à une double représentation, à la fois physique, dans la mesure où il voit et entend le spectacle auquel il assiste, et mentale, puisque ce spectacle excède la dimension scénique.

Le problème qui se pose alors pour le dramaturge et les acteurs est de permettre à la parole de suppléer l'être manquant pour le faire surgir, afin qu'il soit possible « au travers de l'entendre » (Loraux, 1989 : 175) de restituer « le voir perdu » (175). La parole serait ainsi capable de mettre en présence, de rendre visible ce qui ne l'est pas. Cette caractéristique de la parole a attiré l'attention des anciens rhéteurs. Les Grecs l'ont nommée *enargeia*. À ce sujet Barbara Cassin fait remarquer que les termes qui disent l'évidence, en grec, ne sont pas issus du verbe « voir », mais des termes qui renvoient à la monstration, à la lumière et au dire, aussi conclut-elle que « dans le vocabulaire de l'évidence en grec, il n'y va pas tant d'une immédiateté que d'une mise en visibilité ; et que cette mise en visibilité peut impliquer une construction de type langagier ou énonciatif » (1997 : 18).

C'est sur cette « construction de type langagier », capable de mettre l'évènement de la guerre sous les yeux que nous allons nous arrêter pour nous pencher, tout d'abord, sur la déroute de l'armée perse qui suit sa défaite lors de la bataille de Psyttalie (*Les Perses* : 480-514).

Ἄγ. – Ναῶν δὲ ταγοὶ τῶν λελειμμένων σύδην	Messager – Les chefs des navires qui sont demeurés intacts, dans un désordre précipité, ont pris la fuite au gré du vent. Le reste de l'armée, sur la terre des Béotiens, était détruit : les uns, autour de l'éclat d'une source, souffre de la soif, tandis que nous, épuisés
κατ' οὖρον οὐκ εὔκοσμον αἴρονται φυγήν·	
στρατὸς δ' ὁ λοιπὸς ἔν τε Βοιωτῶν χθονὶ	
διώλλυθ', οἳ μὲν ἀμφὶ κρηναῖον γάνος	
δίψῃ πονοῦντες, οἳ δ' ὑπ' ἄσθματος κενοί	

[4] Il s'agit de l'endroit où sont installés les spectateurs.

……

διεκπερῶμεν ἔς τε Φωκέων χθόνα
καὶ Δωρίδ' αἶαν, Μηλιᾶ τε κόλπον, οὗ
Σπερχειὸς ἄρδει πεδίον εὐμενεῖ ποτῷ.
Κἀντεῦθεν ἡμᾶς γῆς Ἀχαΐδος πέδον
καὶ Θεσσαλῶν πόλεις ὑπεσπανισμένους
βορᾶς ἐδέξαντ'· ἔνθα δὴ πλεῖστοι θάνον
δίψῃ τε λιμῷ τ'· ἀμφότερα γὰρ ἦν τάδε.
Μαγνητικὴν δὲ γαῖαν ἔς τε Μακεδόνων
χώραν ἀφικόμεσθ', ἐπ' Ἀξίου πόρον,
Βόλβης θ' ἕλειον δόνακα, Πάγγαιόν τ' ὄρος,
Ἠδωνίδ' αἶαν. Νυκτὶ δ' ἐν ταύτῃ θεός
χειμῶν' ἄωρον ὦρσε, πήγνυσιν δὲ πᾶν
ῥέεθρον ἀγνοῦ Στρυμόνος· θεοὺς δέ τις
τὸ πρὶν νομίζων οὐδαμοῦ τοτ' ἠὔχετο
λιταῖσι, γαῖαν οὐρανόν τε προσκυνῶν.
Ἐπεὶ δὲ πολλὰ θεοκλυτῶν ἐπαύσατο
στρατός, περᾷ κρυσταλλοπῆγα διὰ πόρον·
χὥστις μὲν ἡμῶν, πρὶν σκεδασθῆναι θεοῦ
ἀκτῖνας, ὡρμήθη, σεσωσμένος κυρεῖ·
φλέγων γὰρ αὐγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος
μέσον πόρον διῆκε θερμαίνων φλογί·
πῖπτον δ' ἐπ' ἀλλήλοισιν· ηὐτύχης δέ τοι
ὅστις τάχιστα πνεῦμ' ἀπέρρηξεν βίου·
ὅσοι δὲ λοιποὶ κἄτυχον σωτηρίας,
Θρῄκην περάσαντες μόγις πολλῷ πόνῳ,
ἥκουσιν ἐκφυγόντες, οὐ πολλοί τινες,
ἐφ' ἑστιοῦχον γαῖαν, ὡς στένειν πόλιν
Περσῶν, ποθοῦσαν φιλτάτην ἥβην χθονός.
Ταῦτ' ἔστ' ἀληθῆ· πολλὰ δ' ἐκλείπω λέγων
κακῶν ἃ Πέρσαις ἐγκατέσκηψεν θεός

d'essoufflement, <…>[5] nous passons en terre phocidienne et dorienne, et jusqu'au golfe de Mèlos, où le Sperchios arrose la plaine de sa boisson bienfaisante. Et de là, la contrée du pays d'Achaïe et les cités des Thessaliens nous accueillirent alors que nous étions à court de nourriture. Et là, un très grand nombre mourut de soif et de faim : voilà l'un et l'autre de nos malheurs. Nous parvînmes à la terre de Magnésie, et au territoire des Macédoniens, près du cours de l'Axios, au roseau marécageux du Bolbè, au mont Pangée, et à la terre d'Édonie. Au cours de cette nuit un dieu excita un hiver hors de saison : il fige totalement la course du Strymon sacré. Alors qu'auparavant on ne comptait les dieux pour rien, voilà qu'on adressait des vœux faits de prières en se prosternant devant la terre et le ciel ; et, après que l'armée eut cessé ses nombreuses invocations aux dieux, elle traverse le passage pris par la glace. Et quiconque parmi nous s'élança, avant que ne fussent répandus les rayons du dieu, se trouve sauvé car, dans son flamboiement éclatant, le disque brillant du soleil fit fondre le milieu du passage en le réchauffant de sa flamme ; ils tombaient les uns après les autres : heureux qui exhala le plus vite le dernier souffle de vie ! Ceux qui restent et qui ont trouvé le salut, après avoir traversé péniblement la Thrace à grand-peine, reviennent de leur fuite, non pas en grand nombre, auprès de la terre protectrice de leur foyer, pour faire gémir la cité des Perses qui regrette la très chère jeunesse de son pays. Voilà la vérité, et en parlant je laisse de côté bien des malheurs qu'a fait s'abattre un dieu sur les Perses.

Traduction personnelle

[5] Lacune

Le messager commence son intervention dès le vers 249, en annonçant le thème du discours qu'il s'apprête à prononcer. Il ne le fera pas d'une traite mais suivra les consignes de la Reine, en répondant à ses questions. Pour le passage qui nous intéresse, quelques 200 vers après, elle lui demande de dire quels sont les vaisseaux qui ont échappé à la mort, où il les a laissés et s'il est capable de l'indiquer exactement (478-479).

Nous aurions donc pu nous attendre à ce que la majeure partie du discours portât sur les navires, or le messager ne leur accorde que deux vers (480-481), qui nous apprennent leur fuite. Il en est ainsi parce qu'il accompagnait l'armée de terre, donc, en témoin des évènements, il ne pouvait raconter exactement que ce qu'il avait vu. Pour rendre compte de sa vision, il déroule les faits suivant certaines modalités, verbales d'une part, structurales de l'autre.

Nous relevons 35 formes verbales dans cet extrait. Elles se partagent entre les temps du présent, de l'imparfait, de l'aoriste et du parfait[6]. La prédominance du présent a pour effet d'établir une équivalence entre le temps de l'action et celui du discours, tout en insistant sur le caractère soudain et imprévu du désastre grâce à la concurrence des aoristes.

La disposition du discours, quant à elle, épouse de manière linéaire le déploiement des évènements. Du vers 480 au vers 483 sont présentés deux groupes : l'armée navale et l'armée terrestre qui elle-même est décrite dans ses éléments constitutifs, du vers 483 au vers 487, grâce au balancement « μὲν δὲ ». C'est alors l'occasion pour le messager d'entamer le récit de la retraite à laquelle il a participé et qui peut s'apparenter à un récit de voyage, du fait de la mention des lieux traversés et des précisions géographiques qu'il donne parfois, invitant la Reine et son public à se représenter mentalement leur parcours. Toutefois, il ne se contente pas simplement d'inscrire l'action dans l'espace, il l'inclut également dans une trame temporelle, par le biais d'une séquence jour/nuit/jour[7] qui en appelle, de la part du public, à une expérience sensorielle reposant sur le souvenir du sens du toucher. De fait, en évoquant le retour du soleil et de la chaleur après le froid de la nuit, il renvoie son auditoire à une expérience que la plupart connaît, pour l'avoir déjà éprouvée, à ceci près que l'élément positif, le lever du soleil, s'avère pour les Perses un pas supplémentaire dans le malheur. En somme, la mise en évidence passe ici par un emploi soutenu du temps du présent, par la focalisation de plus en plus précise sur les éléments d'un groupe, l'utilisation d'effets de réel[8], un appel au sens par le biais du souvenir et une disposition claire du discours qui suit le schéma suivant : présentation des armées (480-483), focalisation sur l'armée de terre et sa division (483-485), récit de voyage (485-495), séquence temporelle explicite (495-507), focalisation sur les survivants et leur retour au pays (508-511), retour au temps du drame (511-514).

Ici, nulle mention explicite du κλέος[9] qu'a pu obtenir l'armée grecque. Si le concept est présent, il se laisse seulement deviner à rebours, à travers l'exposition du malheur de l'armée adverse. Le dramaturge n'a donc pas choisi de montrer la guerre dans ses éclats illustres, mais dans ses revers en donnant à voir, du point de vue des Perses, le coût qu'implique la victoire[10],

---

[6] Présent (quinze formes), imparfait (six formes), aoriste (onze formes) et parfait (trois formes).

[7] *Les Perses* : 495 (arrivée de la nuit) et 502-503 (retour du jour).

[8] Il s'agit des mentions géographiques renvoyant à des lieux réels comme « la terre des Béotiens » (482), la « terre phocidienne et dorienne » (485-486), le golfe de Mélos (486), le Sperchios (487), etc., et des détails qui permettent de se les représenter avec plus de réalisme, comme « l'éclat d'une source » (483) et « la plaine » (487). En somme, la vraisemblance de la description et, par extension, du discours est d'autant plus forte qu'elle prend appui sur des référents réels.

[9] La renommée, la gloire que l'on obtient au combat. Étéocle la préfère à la vie dans *Les Sept*. Cf. *Les Sept contre Thèbes* : 685.

[10] Dans l'*Agamemnon* aussi la destruction qu'implique la victoire est présente. Cf. *Agamemnon* : 321-387, 429-436, 525-528, etc.

à savoir la destruction et la souffrance des hommes. La première est dite par leur mort ; cependant les verbes qui l'expriment « διώλλυθ' » (483), « θάνον » (490) et « πῖπτον » (506) ne se contentent pas seulement d'indiquer factuellement ces évènements, auquel cas l'emploi de l'aoriste eût été suffisant. L'usage de l'imparfait, pour deux d'entre eux, entraîne la narration du messager du côté de la description et, de cette manière, met l'accent sur leurs derniers instants, augmentant ainsi la charge pathétique de cet extrait, dans la monstration des corps qui s'affaissent. Cependant à la mort qui est donnée à voir répond celle que l'on atténue. Ainsi le long catalogue initial (1-58), qui exposait la grandeur de la force perse lors de son départ, se trouve considérablement réduit, « οὐ πολλοί τινες », lors de son retour.

Mais, que l'on doive mourir ou vivre, l'heure est à la souffrance. Elle est à l'image de la longueur de leur périple, extrême, comme le souligne l'expression redondante « μόγις πολλῷ πόνῳ » (509). Les précisions géographiques du récit de voyage servent ainsi d'arrière-plan sur lequel sont développés les maux qu'endurent les hommes. En deux lieux différents ils doivent souffrir la soif (484) et la faim (489-490). Ces souffrances sont d'autant plus terribles qu'elles les accablent en des endroits qui devraient les atténuer. Et, comble de l'horreur, la nature elle-même leur fait obstacle (502-507).

La guerre dans sa mise en avant par le discours est ainsi repoussée ; elle est ce que l'on fuit par ce qu'elle est ce qui détruit mais, paradoxalement, dans les épreuves qui se dressent sur le chemin des survivants, la destruction elle-même devient un bien que l'on souhaite (506-507). La guerre pousse donc au changement des conduites humaines (497-499).

II. La scène à la périphérie des combats : perspective émotionnelle

Ce changement des conduites humaines, que donne à voir la tragédie, est perceptible à la fois dans le texte tragique et dans ce que devait être la mise en scène. Il apparaît comme une conséquence du πάθος survenu hors de la scène, à ses périphéries. En somme il est une réaction à la guerre, cet évènement destructeur que caractérise le πάθος, présenté au deuxième degré par le biais de la parole.

Il arrive aussi que le terme πάθος soit traduit par « émotion », on pourrait donc inférer, comme Renate Schlesier, qu'il englobe deux réalités, à savoir « l'évènement 'pathétique' » (Schlesier, 2009 : 85) et « l'émotion 'pathétique' » (85) provoquée par l'évènement. Si bien que ce terme posséderait un versant objectif et un versant subjectif dont l'un est « la cause et l'autre l'effet » (85). Ainsi la manifestation des évènements opérant au premier degré concerne « l'émotion pathétique », la dimension subjective du πάθος, dans la mesure où, depuis les gradins, les spectateurs ont observé les réactions des personnages provoquées par « l'évènement pathétique », à savoir leurs émotions[11].

Certains termes, certaines expressions expriment ces émotions, mais il s'agit alors, bien souvent, de les montrer d'une manière seconde qui se contente de les dire. Pour en apercevoir les manifestations directes, il faut se concentrer sur le jeu des acteurs en essayant d'observer les indices de mise en scène présents dans le texte.

De manière globale, ces indices laissant percevoir des réactions émotionnelles sont peu nombreux. Nous avons pu en relever quatre dans *Les Suppliantes*, six dans *Les Sept* et sept dans *Les Perses*. Aux vers 365-366 de la première pièce, l'expression « Οὗτοι κάθησθε δωμάτων

[11] Nous pensons l'émotion comme Julien Bernard la conçoit, à savoir comme « une modification ressentie de l'état du corps dont le motif ou la cause résulte d'une perception ou d'une pensée » in BERNARD, Julien (2017), *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*. Paris, p. 34.

ἐφέστιοι / ἐμῶν »[12] laisse penser que les filles de Danaos sont assises ou accroupies près des autels, dans l'une des positions rituelles des suppliants. Cette position rend donc compte du danger et de la peur qui guide leur démarche, mais aussi de leur détermination face au danger, car elles restent ainsi pendant l'équivalent d'au moins 48 vers. Nous les retrouvons « ἐν θεῶν ἕδραισιν ὦδ' ἱδρυμένας »[13], au vers 413. Après l'annonce de l'arrivée de la flotte, au vers 729, leur peur se manifeste par des tremblements involontaires comme le suggère l'emploi défensif du verbe τρέω de la part de leur père qui cherche à les rassurer, « μὴ τρέσητέ νιν »[14] leur dit-il. Enfin, lors de leur face à face avec le héraut des fils d'Égyptos, l'élèvement de leur voix trahit à nouveau leur peur, comme en attestent les railleries de cet homme qui n'a que faire de leurs cris (872-875).

Dans la deuxième pièce, les vers 185-186, placés dans la diatribe d'Étéocle contre le chœur, laissent entendre que les femmes qui le composent ont dû, lors de leur prise de parole initiale, marquée elle aussi par la peur, sinon se jeter, du moins s'accroupir auprès des statues des dieux en criant, car il leur reproche d'avoir « πεσούσας », « αὔειν » et « λακάζειν »[15] après avoir couru à travers la cité, comme le suggèrent le vers 191 et le groupe nominal « τάσδε διαδρόμους φυγάς »[16]. Nous pouvons être plus précis au sujet de ces agenouillements, car le chœur, en revenant sur sa conduite passée, fait mention, au vers 214, de prières effectuées au nom ou en direction des bienheureux. Si nous avons à l'esprit que la prière bien souvent est accompagnée de gestes et que ces bienheureux doivent désigner des divinités ouraniennes, nous pouvons imaginer que ces femmes criaient à genoux, les bras tendus vers le ciel, après avoir couru.

Enfin dans *Les Perses*, la première indication scénique qui traduit l'emprise des émotions sur les corps passe par la présence silencieuse de la reine sur la scène, dans les vers 246 à 290, lors de l'arrivée du messager. Nous pouvons comprendre que la reine est prostrée sous le choc de la nouvelle. Cette présence silencieuse de la reine est renouvelée dans les vers 623 à 709, à ceci près qu'elle est, cette fois-ci, accablée par le chagrin, car le fantôme de son époux, au vers 705, lui demande de faire cesser ses pleurs. L'affliction était également présente lors du retour de la reine qui explique, aux vers 607-609, avoir mis des vêtements plus sobres qui convenaient mieux à la situation. La peur est, elle aussi, présente dans ses manifestations incontrôlées. C'est elle qui empêche le chœur de faire face à son roi qu'il a rappelé d'entre les morts aux vers 694-697 et 700-702.

Jusqu'à présent nous avons envisagé les réactions émotionnelles seulement par rapport aux individus et à leur for intérieur. Toutefois il arrive également qu'en des circonstances particulières un groupe entier puisse les éprouver. C'est donc que l'émotion est contagieuse, qu'elle se meut dans l'espace au point, parfois, de le saturer. Cette saturation émotionnelle est palpable dans les trois pièces et nous nous arrêterons sur chacune d'entre elles pour présenter leur atmosphère.

---

[12] « Vous n'êtes pas assises à mon propre foyer » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies :* Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 26.

[13] « ainsi agenouillées aux autels de nos dieux » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 28.

[14] « ne vous effrayez pas ! » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies* : Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 39.

[15] « vous jeter […] avec des cris, des hurlements » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies :* Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 117.

[16] « vos courses éperdues » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies :* Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 117.

La tragédie *Les Suppliantes* s'ouvre sur l'arrivée des filles de Danaos sur le territoire d'Argos auprès des autels qui sont utilisés dans le cadre des rituels de supplication. Si ces rituels seraient pour nous l'équivalent de prières insistantes et donc sans réel danger, il n'en va pas de même dans l'univers de cette pièce. De fait, lors de ces rituels, en venant toucher les autels comme le fait le chœur, en touchant des objets ou en pénétrant des lieux consacrés, on en vient à franchir une limite : celle séparant les dieux et les hommes. Cet acte implique pour le suppliant de se livrer tout entier à celui à qui s'adresse sa supplication sous l'œil de Zeus. Cependant cette action est lourde de conséquences car, en touchant ce qui est sacré, le suppliant est souillé et, pour éviter que sa souillure ne se propage, il faut que le supplié, tenu par Zeus, lui offre l'asile.

Ainsi les suppliés, Pelasgos, et sa cité à travers lui, font-ils face à deux menaces : celle de la possible guerre contre les poursuivants des Suppliantes et celle de la rétribution du Zeus des Suppliants s'ils leur refusent l'asile. Cette double menace qui pèse sur la cité est donc cause de la peur. Il est possible de relever neuf termes issus de la famille de φόβος (*Les Suppliantes* : 224, 379, 479, 513, 734, 786, 891, 893 et 900), qui évoquent cette peur. Parmi eux, l'occurrence la plus significative est celle du vers 479 (« […] ὕπσιστος γὰρ ἐν βροτοῖς φόβος· »)[17], car elle dit de manière claire et universelle la peur que provoque ce genre de situation. Par conséquent cette émotion doit être partagée par la cité tout entière.

Cependant l'atmosphère de peur, à laquelle est en proie Argos, est la conséquence d'une autre émotion, la haine[18] que vouent les Danaïdes à leurs cousins. Cette fois-ci, on relève sept termes qui l'évoquent (*Les Suppliantes* : 225, 331, 335, 487, 511, 754 et 1008), comportant la racine ἐχθ- ; et tous ces termes désignent des éléments extérieurs à la cité d'Argos. On pourrait alors envisager que celle-ci constitue un noyau en proie à la peur et entouré d'un nuage de haine qui menace d'y pénétrer.

Dans *Les Sept*, seize termes issus de la famille de φόβος rendent la peur visible (*Les Sept* : 45, 78, 121, 132, 213, 238, 240, 259, 262, 270, 287, 386, 476, 498, 500 et 806). De la même manière que dans la pièce précédente, elle semble se déployer à l'intérieur de la cité car elle résonne dans l'air (*Les Sept :* 386 et 500). En ce qui concerne la haine, dite par la racine ἐχθ-, nous retrouvons une occurrence de plus que pour les termes issus de φόβος (*Sept.* 225, 255, 283, 305, 467, 502, 509, 523, 558, 606, 621, 675, 675, 695, 869, 937, 1009). Cependant, cette fois-ci, la haine ne gravite pas autour de la cité, mais s'y déploie avec vigueur.

Ces deux pièces ont en commun de montrer des cités en proie à la peur, cependant la haine s'est établie vigoureusement dans l'une à la différence de l'autre. Cette distinction pourrait être due à la temporalité des évènements, étant donné que *Les Suppliantes* évoque le temps qui précède la guerre alors que *Les Sept* présente celui de la guerre même.

En revanche, dans *Les Perses*, la haine, quoiqu'elle soit présente à cinq reprises dans l'utilisation de la racine ἐχθ- (*Les Perses* : 284, 328, 438, 451 et 1034), est celle qui succède au temps de la guerre et celle qu'éprouvent les vaincus. C'est pour cela qu'à chacune de ses mentions elle exprime en réalité la douleur de la défaite. Celle-ci se laisse voir et entendre en arrière-fond, dans les descriptions qu'en fait le chœur en l'absence de l'armée. Ainsi, dans les

[17] « il n'est pas pour les mortels de plus haut objet d'effroi. » traduction par Paul Mazon, in MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies :* Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris, p. 30.

[18] Dans la classification des émotions/passions, la haine s'avère problématique car elle est considérée comme un état stable et son objet est bien souvent général. Cet aspect de la haine semble exprimé dans les mots issus de la famille de « μῖσος ». Pierre Chantraine dit à leur sujet, dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, qu'ils renvoient à « une attitude plus qu'à un sentiment », tandis que ceux issus de la famille de « ἔχθος » « exprime[nt] l'inimitié, différente de la haine proprement dite, qui est exprimée par 'μισέω' ou 'στυγέω' », et qu'ils « peu[ven]t désigner les ennemis de la patrie dans une guerre, malgré la création de πολέμιοι, etc. », p. 391.

vers 59 à 64 nous faisons face à une douleur collective, dans la personnification du pays en proie aux larmes, causées par un regret qui doit aussi être celui des parents et des épouses qui tremblent. De même, dans les vers 133 à 139, sont présentés les pleurs des épouses, dans une description pathétique de la vie de celles qui ont été laissées derrière.

Conclusion

« Ce qui est affreux », dans ces trois pièces de guerre, Eschyle l'a bel et bien caché. Sur la scène, la guerre n'est jamais présentée directement au regard du spectateur ; entre elle et lui se tiennent toujours l'intermédiaire de la parole qui l'atténue et la distance qui l'en sépare. Elle reste donc en périphérie de la scène dans sa matérialité brute. Paradoxalement, elle occupe les premiers plans car on l'invoque sans cesse pour en restituer les affres ou évoquer ses menaces, l'offrant à l'imagination de ceux qui écoutent et qui assistent à la représentation. Mais cette imagination est orientée par la manière dont la guerre est présentée. En mettant en évidence non pas les actions dignes de gloire mais celles dignes de lamentation, le dramaturge ôte à la guerre ses traits de noblesse pour exposer son autre facette : la destruction. Ses effets se font sentir au-delà du champ de bataille, en périphérie de la guerre, cette fois. Et ces périphéries ne sont pas moins que le cœur du spectacle, ces zones d'interférence que nous mentionnions au début de notre propos, à savoir ces lieux et ces corps que la guerre, d'une manière ou d'une autre, marque de son empreinte que nous avons observée sous le prisme des émotions, à la fois individuelles et collectives. En mettant ainsi les périphéries de la guerre sous le feu des projecteurs, Eschyle propose une vision générale de cette réalité, englobant à la fois civils et soldats, dévêtue de ses atours glorieux.

BIBLIOGRAPHIE :

ALAUX, Jean (2001). La caresse divine et le rapt masculin : Représentation du féminin dans les *Suppliantes* d'Eschyle. *L'information littéraire, 53, 2*, 10-20.

ALAUX, Jean (2001). *Mimêsis* et *katharsis* dans *Les Perses* ». *L'information littéraire, 53, 1*, 3-13.

ARNOULD, Dominique (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris : Belles Lettres.

AUBRIOT-SÉVIN, Danièle (1992). *Prière et conceptions religieuses en Grèce ancienne jusqu'à la fin du V^e^ siècle av. J.-C.*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

BERNARD, Julien (2017). *La concurrence des sentiments. Une sociologie des émotions*. Paris : Métaillé.

CASSIN, Barbara (1997). Procédures sophistiques pour construire l'évidence. In LÉVY, Carlos, & PERNOT, Laurent (Eds.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)* (pp. 5-12). Paris : L'Harmattan.

CHANIÓTIS, Ángelos (Ed.) (2012). *Unveiling Emotions*, *Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*. Stuttgart: Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien.

CHANIÓTIS, Ángelos, & DUCREY, Pierre (Eds.) (2013). *Unveiling Emotions*. Vol. II, *Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material, Culture*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

CHANIÓTIS, Ángelos (Ed.) (2021). *Unveiling Emotions*. Vol. III, *Arousal, Display and Performance of Emotions in the Greek World*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

CHANTRAINE, Pierre (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris : Klincksieck.

CHAUVAUD, Frédéric et al. (2021). *La palette des émotions : comprendre les affects en sciences humaines*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

CORBIN, Alain et al. (2016). *Histoire des émotions*. Vol. I, *De l'Antiquité aux Lumières*. Paris : Seuil.

GERNEZ, Barbara (Tr.) (2019). *Aristote, Poétique*. Paris : Belles Lettres.

HARDY, Jean (Ed. et Tr.) (2019²). *Aristote, Poétique*. Paris : Belles Lettres.

JUDET DE LA COMBE, Pierre & COLON, Victor (Eds.) (2012). *Aristophane, Les Grenouilles*. Paris : Les Belles Lettres.

KLEIN, Florence & WEBB, Ruth (Eds.) (2021). *Faire voir : Études sur l'enargeia de l'Antiquité à l'époque moderne*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

LANZA, Diego (1988). Les temps de l'émotion tragique : Malaise et soulagement. *Méthis. Anthropologie des mondes grecs anciens, 3, 1*, 15-39.

LÉVY, Carlos & PERNOT, Laurent (Eds.) (1997). *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*. Paris : L'Harmattan.

LORAUX, Nicole (1989). Les mots qui voient. In Claude REICHLER (Coord.), *L'interprétation des textes* (pp. 157-182). Paris : Editions de Minuit.

MARTINO, Francisco de (2021). To see or not to see. Eufemismi visivi e tragedia greca. In ENCINAS REGUERO, María del Carmen, & QUIJADA SAGREDO, Milagors (Eds.), *Tragic Rhetoric: The Rhetorical Dimensions of Greek Tragedy* (pp. 271-320). Rome: Le Rane.

MAZON, Paul (Ed. et Tr.) (1920). *Eschyle*. Vol. I, *Tragédies :* Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Paris : Les Belles Lettres. [Édition de référence pour cette étude]

PAYEN, Pascal (2012). *Les revers de la guerre en Grèce ancienne : Histoire et historiographie*, Paris : Belin.

REES, B. R. (1972). Pathos in the *Poetics* of Aristotle. *Greece and Rome, XIX, 1*, 1-11.

ROMILLY, Jacqueline de (1958). *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris : Les Belles Lettres.

ROMILLY, Jacqueline de (1961). *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris : Presses Universitaires de France.

SCHLESIER, Renate (2009). Pathos dans le théâtre grec. In Philippe BORGEAUD et al. (Eds.) *Violentes émotions : Approches comparatistes* (pp. 83-100). Genève : Droz.

SCHMITZ, Hermann (2018). Les sentiments comme atmosphères. Traduit de l'allemand par Jean-Louis Georget et Philippe Grossos. *Communications, 102, 1*, 51-66.

SEBILLOTE-CUCHET, Violaine (2004). Ville et terre-patrie : les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. *Histoire urbaine, 10, 2*, 9-25.

STANFORD, W. B. (1983). *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*. London: Routledge & Kegan.

ZARAGOZA, Georges (2001). La guerre au théâtre, une dramaturgie de l'obscène. *L'information littéraire, 53, 3*, 3-8.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0002

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

„Războiul îi priveşte pe bărbaţi.” *Iliada* lui Homer – *Troienele* lui Euripide – *Lysistrata* lui Aristofan

“The War Shall Be the Men’s Concern.” Homer’s *Iliad* – Euripides’ *Trojan Women* – Aristophanes’ *Lysistrate*

MIHAELA CERNĂUȚI-GORODEȚCHI
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași
micer1105@gmail.com

Cuvinte-cheie

Grecia antică; război; gen; epopee; tragedie; comedie.

După ce urmăreşte de pe zidul cetăţii ultimele evoluţii ale asedierii Troiei de către ahei, Andromaha, profund tulburată, îşi întâlneşte soţul la Poarta Schee. Impresionat de zbuciumul ei, Hector îi spune că „războiul îi priveşte pe bărbaţi” (πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει, Iliada, VI, 492). Această afirmaţie este înţeleasă de obicei ca un reproş (destul de blând) menit să o pună pe soaţa neascultătoare la locul ei (*în* casă, „la războiul [de ţesut] şi la furcă”), întrucât femeile nu au a se amesteca în chestiuni militare. Dar ce îi spune în realitate Hector acum (bărbaţii merită să li se acorde încredere că îşi vor face datoria, că îşi vor apăra din răsputeri familiile şi ţinutul) devine limpede abia în contextul întregii lor interacţiuni din Cartea VI. Cu toate acestea, în ce priveşte scena respectivă, receptarea lui Homer (în vremuri mai vechi sau mai noi) a oscilat între a aproba şi a dezavua legătura „evidentă” între război şi bărbaţi, care ar implica o „automată” desconsiderare/excludere a femeilor ca fiind „entităţi nesemnificative”, ba chiar o „bătaie de cap”. Figurat vorbind, Euripide şi Aristofan intră şi ei în această dispută, fiecare cu punctul său de vedere şi cu propriile sale soluţii teatrale. *Troienele* şi *Lysistrata* apar astfel ca două abordări foarte diferite ale aceluiaşi subiect: *războiul*, *bărbaţii* şi *femeile*.

Keywords

Ancient Greece; war; gender; epic poem; tragedy; comedy.

Having just witnessed the latest developments of the Achaean siege from the great wall of Ilios, a very distressed Andromache meets her husband at the Scaean Gate. Responding to her anguish, Hector says that “the war shall be the men’s concern” (πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει, Iliad 6.492). This statement is usually understood as a (gentle enough) reproach meant to put the errant wife in her place (*in* the house, busy with “the loom and the distaff”), as women are not to meddle in military affairs. But what Hector is really telling her at this instance (men should be trusted to do their job, i.e. defending, with all their might, their families and country) becomes clear only in the context of their whole interaction in Book VI. However, when considering this particular scene, the reception of Homer (in ancient, as well as in recent times) has swayed between endorsing and rejecting the ‘obvious’ connection between war and men that implies an ‘automatic’ dismission/exclusion of women as ‘negligible entities’ or even a ‘nuisance’. Figuratively speaking, Euripides and Aristophanes join the debate, too, each with his own point of view and theatrical solutions. Thus, *The Trojan Women* and, respectively, *Lysistrate* appear as two very dissimilar takes on the same topic: *war*, *men*, and *women*.

Până nu de mult, printre specialişti, ca şi în rândul publicului larg, prevala opinia că vechiul război având ca miză Ilionul este un construct mitic sprijinindu-se pe elemente reale destul de vagi, slab şi discontinuu documentate, înceţoşate şi mai mult de trecerea timpului. *Istoricitatea* lui era considerată mai degrabă irelevantă în raport cu *adevărul* unui profil mentalitar care a susţinut o cultură şi o civilizaţie de mare succes, stimulând, totodată, generaţii la rând, gândirea şi creativitatea umană. Pornind de la o tradiţie orală de câteva secole, Homer a făcut din războiul troian revelatorul unui mod de a fi şi de a acţiona devenit definitoriu pentru greci, în general. *Iliada* s-a impus, în fapt, ca epopee a formării unui neam şi a afirmării acestuia în lume[1], iar eroii ei s-au instituit drept repere (nu întotdeauna – nu neapărat – şi modele) atitudinale şi comportamentale. Speculându-se apetenţa oamenilor pentru aflarea *adevărului istoric* în ce priveşte personalităţi ori evenimente oricât de îndepărtate în trecut, în ultimele decenii s-a scris şi s-a vorbit destul de mult despre *realitatea* războiului troian, în baza unor date noi, adesea senzaţional prezentate ca apte să modifice semnificativ perceperea şi înţelegerea unor oameni şi fapte de care ne despart două-trei milenii. Cei mai mulţi cercetători (istorici, clasicişti, comparatişti etc.) şi-au făcut un punct de onoare din a rezista acestui fenomen de „vulgarizare-demitizare", considerând că toată vâlva iscată de plusul de informaţie evidenţiat cu obstinaţie triumfătoare nu poate avea impact major asupra interpretării *Iliadei* ca discurs literar. Însă, la o privire mai atentă, nepartinică şi nepătimaşă (iniţiată dincolo de elitism şi condescendenţă), se poate constata că (i)realitatea conflictului armat din *Iliada* ori (non)conformitatea cu acesta a relatării homerice *poate* nuanţa – şi chiar reorienta – înţelegerea profundă a naturii umane înfăţişate de Homer şi reevaluate apoi, de pe poziţii diferite (până la dezacord aprig şi explicit), de doi reprezentanţi de prim rang ai teatrului din Grecia Antică: Euripide şi Aristofan.

Descoperiri făcute în ultimii 30 de ani (şi mai bine) la nivelul VIIb1/VIj din multi-stratificatul sit arheologic de la Hisarlık întăresc prezumţia că „Troia-lui-Homer" va fi existat într-adevăr şi că războiul troian a avut măcar un sâmbure de adevăr: „Spectacular new evidence makes it likely that the Trojan War indeed took place. New excavations since 1988 constitute little less than an archaeological revolution, proving that Homer was right about the city." (Strauss, 2006: 29). Pe la 1210-1180 î.Hr., locuitorii Troadei întregi au fost supuşi asalturilor repetate, insistente ale „vikingilor Epocii Bronzului" (30). Încleştările au fost crâncene, rezultatul lor adesea indecis ori doar temporar înregistrat în contul uneia sau alteia dintre partidele interesate de dobândirea/păstrarea controlului în regiune. Nici vorbă de reguli de confruntare pe câmpul de luptă, nici pomeneală de onoare, demnitate, *fair play*. Fabulosul „război" a fost, după toate probabilităţile, o sumă extenuantă de bătălii „urâte", meschine, soldate cu mari pierderi omeneşti (şi în rândul necombatanţilor), înşirate pe o perioadă destul de lungă, însă în niciun caz durând zece ani (cum spune epopeea homerică). Aşadar, aidoma omologilor săi de pretutindeni, bardul va fi amplificat şi înnobilat lucruri mărunte, prea puţin demne de cinste, dându-le o aură eroică. Dar *Iliada* nu este consemnare detaşată de fapte, ci o povestire exemplară, cu scop formativ şi cu intensă încărcătură emoţională. Adevărul ei – al mesajului pe care îl transmite – transcende raporturile ei cu (ceea ce va fi fost) realitatea care a inspirat-o.

[1] „Herodotus clearly took it for granted that Homer's Trojan War was deeply embedded within Greek culture during the fifth century BCE, playing a fundamental role in the formation of Greek identity. […] [H]is narrative would push this one step further, making Homer's Troy part of the discourse of History." (Haywood; Mac Sweeney, 2018: 114)

> Like a chronicle of the pharaohs or the annals of a Hittite king, the *Iliad* idealizes war. The focus is on divinely inspired heroes who carry out superhuman deeds and suffer only clean wounds. The Greeks crowd the stage and Troy is doomed, although the struggle is so grand that it takes ten years. Yet Homer is honest enough to hint at the real war of far shorter duration; a war of filth and disease, of attacks on civilians, and of ordinary men who died lonely deaths. (Strauss, 2006: 270)

Pentru cetăţenii vechii Elade străinul, sclavul, femeia reprezintă alteritatea privită şi tratată cu dispreţ, mefienţă, neînduplecată distanţare. Strategia de gestionare a raporturilor cu aceştia este clară şi intransigent pusă în aplicare: străinul trebuie nimicit (optică împărtăşită cu mai toate populaţiile antice[2]); sclavul şi femeia – piese utile în angrenajul social – sunt cu diligenţă şi fără excepţii blocaţi în condiţia dominatului aflat sub control absolut şi indiscutabil/nenegociabil. Situaţia este sensibil diferită în spaţiul Troadei, iar Homer o reflectă fidel – deşi spusele sale sunt apoi interpretate prin filtrul unui mod de gândire mult diferit, care manipulează sensurile originale. Îngrijorată de soarta domnului şi stăpânului ei, de soarta familiei şi a neamului ei, devotata şi agera Andromaha iese din iatac şi, dintr-un turn străjuind Poarta Schee, urmăreşte cu sufletul la gură mersul bătăliei (o nouă instanţă de *τειχοσκοπία* – implicită, restrânsă, nedezvoltată ca *scenă*), ajungând la concluzii amare, împărtăşite grabnic soţului întors acasă pentru un scurt răgaz de odihnă. Implorându-l ca, de dragul ei şi al pruncului lor, să se ferească din calea primejdiei, ea nu se sfieşte să sugereze un avantaj tactic ce s-ar asocia cu această retragere prudentă:

> Hai, fie-ţi milă şi stai şi rămâi sus în turn lângă mine,
> Pruncul orfan să nu-ţi laşi, şi nici văduvă soaţa iubită!
> Iară oştirea-ţi orânduie lângă smochin, chiar acolo
> Unde-i mai slabă cetatea şi zidu-ar putea da vreo cale:
> Căci, de trei ori, pe-acolo-ncercat-au să intre vrăjmaşii […]. (Homer, 2019: 128)

În viziunea grecilor de după epoca homerică, un asemenea comportament al unei femei, fie ea şi prinţesă, este aberant, inacceptabil. Răspunsul lui Hector ei îl interpretează, potrivit canoanelor lor relaţionale, ca un îndemn adresat „rătăcitei" să revină în spaţiul care îi este alocat, însoţit de mustrarea îngăduitoare pentru că, pradă emoţiilor, şi-a depăşit limita; ea (şi celelalte femei) să-şi vadă de îndeletnicirile casnice, întrucât „*πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει*" (*Ἰλιάς*, VI, 492), „războiul îi priveşte [*doar*] pe bărbaţi", care, negreşit, vor rezolva problema. Pe această înţelegere a episodului construieşte Aristofan *Lysistrata*:

1) decupând (convenabil) secvenţa „*πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει*" (*Λυσιστράτη*, 520), „războiul îi priveşte pe bărbaţi" (Aristofan, 2010: 35); „Războiul îi al bărbaţilor meşteşug!" (Aristofan, 2017: 39);

[2] „[A]s Pharaoh Seti I (1294-1279 B.C.) put it, an instant of trampling the foe is better than a day of jubilation. For Seti, 'trampling' meant slaughter, annihilation, and filling valleys with corpses stretched out in their own blood. And he specifically singles out for the slaughter heirs as well as their fathers. The troops of Pharaoh Merneptah (1212-1203 B.C.) took more than nine thousand hands and penises as trophies in a battle in 1208 with Libyan aggressors: common practice in Late Bronze Age Egypt. The Assyrian king Shalmaneser I (1274-1245 B.C.) boasted of having 14,400 enemy captives blinded or, as some say, just having their right eye gouged out. Judging by such acts, the Greeks were not especially brutal; they were playing by the rules of the day." (Strauss, 2006: 157)

2) servind (în deriziune) ecoul polemic „*πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει*” (*Λυσιστράτη*, 534) „războiul le priveşte pe femei” (Aristofan, 2010: 36); „Războiul îi meşteşugul femeilor, na!” (Aristofan, 2017: 39)

Aristofan (şi alţii împreună cu el) ignoră şi contextul, şi modul în care se desfăşoară în *Iliada* întâlnirea lui Hector cu Andromaha. Femeile din Troada nu au a se supune restricţiilor impuse celor din cetăţile greceşti, iar Homer redă nedistorsionat acest aspect.[3] Cei doi soţi interacţionează firesc, niciunul dintre ei nu pare să simtă că în situaţia dată s-ar nesocoti vreo normă de manifestare/exprimare. Andromaha (nume de amazoană, trimiţând deopotrivă la *bărbăţie* şi la *confruntare*) nu socoteşte că ar forţa vreo cutumă când arată interes punctual faţă de treburi tradiţional bărbăteşti ori când ţine să urmărească desfăşurarea luptelor[4]. Hector nu este excesiv de încrezător în sine, ba chiar are presimţiri sumbre („Fi-va ea, ziua aceea, când Troia cea sfântă pieri-va”, Homer, 2019: 128), dar nu vrea să-şi împovăreze şi mai mult nevasta deja copleşită de semnele nefaste, aşa că se angajează să facă tot ce îi stă în putere (şi îi revine ca responsabilitate) pentru a scoate cetatea din impas. Îl motivează să continue a lupta cu înverşunare nu atât nădejdea izbânzii, cât:

1) în primul rând (după toate indiciile), intenţia (de nimic şi nimeni clintită) de a dobândi/păstra un bun renume (*κλέος*) şi de a se feri până şi de umbra suspiciunii de dezonoare:

> [T]are
> Mă sfiesc de Troieni şi Troiene cu straie prelunge,
> De-ar fi să fug ca un laş, rătăcind pe afară din luptă.
> Nici nu-mi îngăduie gândul, odată ce dârz învăţat-am
> Veşnic să fiu, printre primii Troieni, pururi falnic în luptă,
> Slava părintelui meu apărând, ca şi mândra mea slavă! (128)

2) datoria de a-şi apăra clanul şi căminul (*οἶκος*): „De-astea avea-voi eu grijă, femeie” (128); „Tu mergi acasă şi vezi de-ale tale măiastre priceperi./ […] Iar lupta rămâne-ne-a-n grijă doar nouă,/ Pentru bărbaţii din Troia, dar mai ales mie, -ntre dânşii!” (130);

3) groaza de înfrângerea care ar însemna înrobirea Andromahăi:

> Dară durerea şi grija ce-o am, după aceea, nu-i asta
> Pentru Troieni ori Hecabe, sau Priam […],
> Cât pentru tine, când unul, cumva, din Aheii de-aramă
> Te-ar înşfăca-nlăcrimată, luându-ţi avan libertatea […].
> Dar de-aş fi mort de demult, şi ţărâna mă-nghită, mai bine,
> Făr’ să iau seama la vaietul tău, când te-or smulge de-acasă!” (128-129)

[3] „[Andromache] stood with her husband near the Scaean Gate of the Trojan wall, and the tough-minded lady gave him military advice. If that seems like Josephine telling Napoleon how to invade Russia, it adds to the evidence of the relative freedom of Trojan women. One ancient Greek literary critic even wanted to delete these lines as not really Homer’s because he couldn’t believe that Andromache would lecture her husband on strategy. But Andromache wasn’t Greek.” (Strauss, 2006: 129-130)

[4] „In Homer, Briseis, Helen, Andromache, and Hecuba all watch battles from the walls. Minoan and Mycenaean art also show women doing so. […] But would real women in the Bronze Age have played such an assertive role, and such a risky one, where they might have been hit by an enemy arrow? Probably yes. […] Nor should we discount the morale value to the defenders of seeing their women on the walls. […] The presence of women also served as a taunt to the enemy.” (Strauss, 2006: 155-156)

Hector nu-şi face iluzii în ce priveşte semnificaţia întreagă a „înşfăcării" – „smulgerii" – răpirii Andromahăi după eventuala cădere a Troiei. Din punctul de vedere al învingătorilor, siluirea femeilor străine nu doar că nu este condamnabilă, ci este un „necesar" act de afirmare prin forţă care însoţeşte simbolic („consfinţeşte") luarea în stăpânire a cetăţii: „Throughout the ancient world the idea of seizure and violation of the women would follow all too naturally on that of the *ἁρπαγή*, 'taking' of a city." (Nagler, 1974: 53) În *Iliada*, II: 354-356 Nestor chiar îi îndeamnă pe ahei să ia aminte „să nu mai îndemne vreunul la mersul acasă,/ Până n-a fi să se culce cu-o dragă-a Troienilor soaţă/ Drept răzbunare la apucătura şi jalea Elenei!" (Homer 2019: 36). De altfel, cetatea asediată este frecvent asimilată femeii/corpului feminin. Nagler (1974, 44-49) analizează în detaliu dubla utilizare semantică în *Iliada* a aceluiaşi cuvânt, care la singular desemnează vălul (*κρήδεμνον*) străjuind virtutea, castitatea femeii, iar la plural (*κρήδεμνα*) zidurile împrejmuitoare ocrotind cetatea. Când Andromaha, „ca o Menadă, cu inima clopot", se repede în turn şi, „privind împrejur de pe zid" (*τειχοσκοπία*, iarăşi), îşi vede soţul mort „cum îl târau dinaintea cetăţii, mânând, telegarii", se năruie, la propriu şi la figurat:

> Bezna şi noaptea pe ochi pogorâtu-i-au ei de îndată:
> Se prăbuşi îndărăt, iar suflarea din ea îşi luă zborul,
> Iară departe de fruntea-i căzură podoabele toate,
> Mândra cunună, tiara înaltă şi panglica strânsă,
> Cum şi voalul ce-i dase cândva Afrodita de aur,
> În ziua-n care-o luase la el, soaţă, falnicul Hector. (Homer, 2019: 449)

Stabilită fiind această corespondenţă între, pe de o parte, capturarea obiectului disputat (cetatea) şi, pe de altă parte, subjugarea brutală şi umilirea indivizilor vulnerabili (femei; copii) din populaţia atacată, doborârea în persoană a potrivnicului pe câmpul de luptă poate uneori evoca un viol:

> It remains for the narrator, with the cooperation of the unnamed masses of Achaian warriors, to stylize the death of the trapped and powerless Hektor as the violation of the female by the male, the very conclusion the hero himself most feared. As they stand above the stripped, horizontal body of Hektor, each administering individual wounds (22.375), the soldiers remark that they now find Hektor much softer to the touch (22.373), as they might a woman." (Rabel, 1997: 194)

„Emascularea", precum şi „violarea" rituală a trupului inert al lui Hector par să pecetluiască percepţia aheilor în privinţa locuitorilor Troiei: apărând cetatea (spaţiu interior, considerat tipic *feminin*) şi, din raţiuni lesne de înţeles, fiind mai precauţi, mai rezervaţi, mai puţin impetuoşi, tentaţi mai degrabă de o rezolvare diplomatică, decât de una marţială, troienii le par elenilor efeminaţi, temători, lipsiţi de virtuţi combatante (v. Mackie 1996: 81-82). În mod ironic, contaminat de spirit competitiv, Hector moare pentru că abandonează etosul troian defensiv („feminin") căruia îi este predestinat[5] pentru cel („masculin") al războinicului: în pofida tuturor rugăminţilor şi sfaturilor care îi sunt adresate de apropiaţi (şi femei, şi bărbaţi) să

[5] „Hektor's name, which means 'the one who holds,' is undoubtedly an abbreviation from Hekhepolis, 'the one who holds the polis.'" (Scully, 1990: 59)

se concentreze pe apărarea cetăţii, se lasă mânat de dorul de glorie (*κλέος*), adoptă o atitudine ofensivă şi se expune unei situaţii pe care nu este natural înclinat să o caute. Victimă a propriei sale alegeri (care îl conduce direct spre varianta cea mai neagră – şi cea mai temută – de viitor), el acceptă resemnat că hotărârile şi faptele oamenilor sunt, de fapt, dictate de soartă: „Nu-i vreun bărbat, peste soartă, lui Hades cumva să m-arunce:/ Sorţii, oricum, dintre oameni, zic eu, nu e chip ca vreunul, / Fie de rând sau de neam, să-i scape, odat' ce-i pe lume." (Homer, 2019: 129).

Din nefericire pentru troieni – ne spun (tot) aezii şi, mai apoi, poeţii tragici – temerile lui Hector se concretizează toate: Troia se face scrum; locuitorii ei de parte bărbătească sunt măcelăriţi, iar femeile sunt smulse dintre ruinele fumegânde ale căminelor lor şi luate ca pradă de război de către cuceritori, al căror *νόστος* debutează aureolat de euforia triumfului şi a datoriei („de onoare") împlinite. În *Troienele* lui Euripide se înfăţişează o ultimă zbatere a unor suflete în agonie, crunt epilog la un război mizer, nesfârşit. Femeilor învinşilor li se refuză scăparea în moarte – ele trebuie (măcar pentru o vreme) să mai trăiască prinse într-o oroare fără margini, într-un blestem care le încrustează pe vecie în chihlimbarul jubilaţiei învingătorilor.

Polemizând (mai pe faţă, mai în subtext) cu tradiţia şi cu tiparele prestabilite (lucru care îl va costa scump în privinţa reputaţiei nu doar profesionale), Euripide contrariază reflexele concetăţenilor lui şi pune sub semnul îndoielii sentimentul lor de superioritate şi de *îndreptăţire* în orice relaţionare cu Celălalt. În *Troienele* grecii sunt prezentaţi ca *barbar* de necruţători cu cei biruiţi (nu întotdeauna în confruntare cinstită): mint şi înşeală cu neruşinată satisfacţie; ucid şi distrug cu frenezie; profanează sfidător lăcaşuri de cult; siluiesc şi trag la sorţi femeile ajunse roabe, torturându-le suplimentar cu prelungirea suspansului privitor la soarta lor şi cu anunţul oficial (cu atât mai cinic însă) că urmează să-l arunce de pe metereze pe pruncul regal.[6] Schimbarea de perspectivă este mai mult decât incomodă pentru cei deprinşi doar să preamărească vitejia lui Ahile, înţelepciunea lui Nestor ori dibăcia lui Odiseu, pentru cei pe care nu îi interesează defel cum anume vor fi închis ochii duşmanii masacraţi sau ce vor fi simţind victimele războiului rămase în viaţă. Mai mult, Euripide le semnalează (cu abia ascuns freamăt vindicativ) un amănunt pe care ei preferă să îl ignore, întrucât le subminează concepţiile triumfaliste: consecinţele oricărui conflict armat sunt dure şi aducătoare de mare suferinţă nu doar pentru învinşi, ci şi pentru învingători (v. Chrystal, 2020: 33).

În debutul tragediei (contrar cutumei de a păstra asemenea efect pentru sfârşit), apar doi *ἀπὸ μηχανῆς θεοί*, nu unul. Mai întâi, Poseidon (recunoscându-se „învins de Hera, zeiţa argiană, şi de Athena", Euripide, 2005: 957) îşi ia rămas-bun (crudă ironie!) de la „cetate[a] altădată norocoasă, cu ziduri de-apărare întărite" (958), al cărei ocrotitor a fost până să ajungă să domnească aici „pustiire cruntă" şi să se stingă „cultul zeilor, nemaiprimind cinstiri de cuviinţă" (957). Cu detaşare olimpiană, el enumeră nenorocirile ce le mai aşteaptă pe femeile din cetatea care „nu mai este decât fum" (957) şi pare gata să iasă demn din scenă, când i se alătură Atena cu o surprinzătoare propunere de conciliere, de netezire a divergenţelor din trecutul imediat: „eu vin să ne unim puterile, noi doi" (958). Zeului perdant în confruntarea lor abia încheiată îi dezvăluie că plănuieşte acum să-şi pedepsească foştii favoriţi, găsiţi vinovaţi de *ὕβρις* – „doresc […] să le hărăzesc aheilor o-ntoarcere amară" – şi îi solicită cooperarea: „vreau, cu ajutorul tău, să-i fac să pătimească"; „m-am hotărât să le preschimb întoarcerea într-o năpastă" (959),

[6] Se adevereşte (= Euripide face să se împlinească) astfel crunta premoniție a Andromacăi din *Iliada*, XXIV, 731-739: „Iar de-or pleca în curând de-aici pe-ale lor iuți corăbii,/ Și eu mă văd tot pe ele, cu tine, copile, alături,/ Însoțitor până unde-ai să duci truda grea, fără cinste,/ Rob la stăpânul cel neîndurat – dacă nu te azvârle/ Dintre Ahei, de pe turn, careva, ca pe-o pacoste mare,/ Brațu-apucându-ți, cu mare mânie că Hector vreun frate/ Ori vreun fecior, ori pe tata-l ucise […]." (Homer, 2019: 500-501)

„adâncul golf de lângă Euboia acoperă-l cu morţi, ca să se-nveţe aheii […] în faţa zeilor să se smerească". „Aşa va fi", e de acord Poseidon şi enunţă sentinţa: „Nebun e muritorul care spulberă cetăţi şi temple şi morminte […], lăsându-le pustii; el însuşi piere mai pe urmă" (960).

Pătimirile îndelungi ale bărbaţilor agresori *absenţi* din cadrul dramatic se conturează ca un pandant neaşteptat al chinurilor la care le supun ei pe femeile *prezente* (v. Dunn, 1996: 106). Profeţia Casandrei confirmă schimbarea soartei aheilor prin voinţa zeilor lezaţi de autosuficienţa lor nesăbuită şi detaliază năpastele care se vor abate asupra protejaţilor căzuţi în dizgraţie: „nu mai plânge, mamă […]. Acelora pe care îi urâm mai aprig, tu şi eu, din însoţirea mea li se va trage nimicirea" (Euripide, 2005: 971); „voi sosi biruitoare printre umbre, însă după/ ce voi spulbera tot neamul celor care ne-au pierdut" (973); cu deosebire sunt menţionate cele ce îi aşteaptă în viitor pe „ilustrul Agamemnon" („Am să-l ucid şi am să-i surp tot neamul", 970) şi pe la-fel-de-urâtul Odiseu („Năpastele care ne-au copleşit, pe mine şi pe cei din Ilion, aur curat îi vor părea faţă de soarta lui", 972). Preoteasa dezlănţuită aduce în discuţie şi alte pierderi, deja înregistrate în tabăra învingătorilor, dar îndeobşte trecute sub tăcere în iureşul şi înflăcărarea cuceririi:

> [Aheii] seceraţi de Ares nu şi-au revăzut copiii niciodată, nici n-au fost înveliţi de mâinile <soţiilor> în pânze. Zac îngropaţi în sol străin.
>
> Nici pentru cei de-acasă nu era mai bine. Femeile piereau în văduvie, părinţii nu lăsau, la moarte, fii în vetre, căci îşi crescuseră odraslele zadarnic, pentru alţii. Nu vor avea pe nimeni la morminte, să verse în pământ prinos de sânge.
>
> Doar de atare laude sunt demni cei care au stârnit şi dus războiul. Dar despre unele nemernicii mai bine să păstrez tăcere. Să nu-mi insufle niciodată muza vreun cântec în care aş îngrămădi numai năpaste. (971)

Reprezentată la Marile Dionisii din 415 î.Hr. împreună cu *Alexandru* şi *Palamede* (cărora li se adaugă piesa cu satiri *Sisif*), *Troienele* înregistrează o nouă umilire în contul autorului, care se clasează pe un infam (căci umilitor pentru un spirit competitiv) loc II, după contribuţia unui anume Xenocle, despre care nu se mai ştie mare lucru. De altfel, cu numai câteva excepţii, aceasta va fi reacţia *establishment*-ului la propunerile dramatice ale lui Euripide, sancţionându-l astfel pentru iniţiativele provocatoare şi pe drept percepute ca subversive. Deşi foarte apreciat de posteritate (pe diferite considerente), el este un ghimpe în coasta contemporanilor săi (care totuşi nu pot face abstracţie de el) şi este constant ridiculizat de Aristofan, căruia îi repugnă tot ce face, tot ce compune, tot ce spune şi tot ce *este* autorul *Troienelor*. Dar şi dincolo de această susţinută şi nemiloasă campanie de discreditare, dincolo de rezerva ori de respingerea cu care se confruntă în timpul vieţii, el nu obţine nici mai târziu aprobare totală şi necondiţionată pentru a treia tragedie din ciclul său dedicat războiului troian.

Considerată adesea cea mai inconsistentă şi cea mai nereuşită tragedie a lui Euripide, *Troienele* adună ca reproşuri lipsa acţiunii, a evoluţiei, a întorsăturilor spectaculoase. Deşi e copleşitoare prin poezia plină de patos, apreciază Francis M. Dunn, ea se abate de la mai toate normele genului: „*Trojan Women* begins at the end and remains stuck there. This inversion of the plot and this absence of direction give the play its remarkable emotional intensity; they also leave the drama itself violently dismembered." (1996: 102) În mod frapant şi aparent nemotivat, Euripide dinamitează canonul compoziţional. Încheierea textului este ostentativ suspendată, nefiind semnalată nici prin invarianţi tipici (consideraţii generalizatoare, reflecţii moralizatoare, formule de solicitare a susţinerii autorului în concursul dramatic) de mediere

între planul ficţional şi, respectiv, planul receptorului, nici prin mărci prozodice (ritm trohaic sau anapestic) specifice sfârşitul tragediei (v. Dunn, 1996: 102). În chip intenţionat neîmplinind/contrariind aşteptările publicului, Euripide livrează un discurs al secătuirii progresive şi fatale de forţă vitală. Hecuba întrevede aneantizarea cetăţii părăsite de zei (chiar în debutul tragediei), până şi cufundarea ei în deplină uitare: „O Troie, ţie, care respirai mândrie printre neamurile Asiei, curând ţi se va risipi slăvitul nume!" (Euripide, 2005: 1001); când „până şi numele ţării, aiai!, se va pierde" (1004), când nu va mai rămâne nicio urmă a odinioară falnicului Pergam, atunci nu va mai fi despre ce să se vorbească. În perfectă consonanţă cu această risipire, textul se pune şi el sub semnul destrămării, la vedere, fără cruţare („Euripides' epic project is a deliberate disaster." – Dunn, 1996: 114), şi se opreşte când nu mai e nimic de spus. Un gol premeditat (v. Scodel, 1980: 72) înghite totul: acţiune, personaje, sensuri. Sentimentul de sfârşit de lume, nediluat de convenţii dramatice alinător-compensatoare, loveşte receptorul drept în plex, năucitor, zdruncinându-i reperele şi certitudinile care, potrivit dogmei, îl ţineau la adăpost de suferinţe şi îndoieli personale, permiţându-i şi înlesnindu-i experienţa cathartică prin medierea tragediei. Or, *această* tragedie este necruţătoare (şi) cu receptorul: „The play is concerned with analyzing, more coldly and clinically than most readers seem prepared to admit, the way in which people actually behave, values behave, words behave, in such a frontier situation." (Poole, 1976: 259)

Primii spectatorii ai *Troienelor* lui Euripide trebuie să fi fost literalmente şocaţi şi adânc tulburaţi de nemiloasa şi radicala schimbare de perspectivă şi de registru: tradiţionala energică slăvire a eroismului masculin cu aură sublim-fondatoare este substituită de cutremurătoarea şi destabilizatoarea privelişte a femeilor-victime[7], care, azvârlite în hăul disperării, îşi convertesc lamentaţia în înverşunat, vitriolant război verbal[8], condamnându-şi agresorii în contumacie, cu o putere subversivă „inexplicabilă", ce transcende funestele lor circumstanţe. Forţând normele de comunicare prestabilite în/de epopee, tragedia lui Euripide aduce în prim plan vocea feminină, o face să răsune în mod direct, amplificat, permiţându-i, practic, să preia controlul:

> Traditionally in epic poetry, the male voice of the bard is validated when a song is attributed to a divine female source, the Muse. The figure of the archaic male poet thus embodies a complete, transgendered experience, by appropriating female attributes such as weaving and giving birth, and ascribing them metaphorically to his song. By contrast, the voice of the singer in *Troades* is female; it represents the collective chorus of the captive Trojans. (LaCourse-Munteanu, 2010-1: 130).
>
> The Trojan women thus subvert the role of the Muse, invoking her for tragic themes and for the abandonment of epic; their subject matter is the aftermath of the Iliad, and they immortalize female suffering, not male conquest. (137)

Ca o undă de şoc prelungită, clătinarea şi răsturnarea certitudinilor comode se propagă şi la alte niveluri ale conştiinţei odată cu o altă substituţie operată polemic de Euripide în *Troienele*: întru înfiorarea publicului (care pierde brusc jaloanele diferenţei ireconciliabile dintre *noi* şi *ei*),

[7] „The invocation of the Muse at Tr. 511-12 alludes formally to an epic tradition to which the tragic treatment of the Trojan War stands in contrast. By offering a different perspective on epic themes, the tragedy commemorates the fate of the victims of war, captured women and slaughtered children, rather than the martial glory of male heroes." (LaCourse-Munteanu, 2010-1: 219)

[8] *„[T]he Troades* offers a new vision of war – fought with words rather than with swords and carried out in dialogue rather than in violence." (Haywood; Mac Sweeney, 2018: 77)

în ritualul funerar performat pentru Astyanax se transferă – lămurit, uşor recongnoscibil, ostentativ – elementele constituind ceremonia de cinstire publică a copiilor atenieni orfani de război. Idealurile combatante masculine promovate susţinut în cetatea Atenei („Athenian civic discourse is male-controlled", Croally, 1994: 97) – în zarea altor confruntări considerate definitorii – sunt astfel compromise şi potenţial destructurate de cuvintele şi gesturile femeilor învinşilor de odinioară, care evidenţiază un gând (parcă) nemaigândit înainte: războiul e devastator pentru *toate* fiinţele pe care le atinge (învinşi şi învingători, deopotrivă), distruge coerenţa şi ordinea tuturor lucrurilor.

> C'est par cette perversion d'un événement civique familier et récent que les Athéniens sont amenés à faire le lien entre le destin d'Astyanax et leur propre monde, leur propre futur, à s'identifier non seulement avec les Grecs victorieux, mais aussi avec Troie, la cité condamnée dont les idéaux de dévouement et de gloire étaient si proches des leurs, à réfléchir enfin à leur propre idéologie, à ce qu'elle implique, et en particulier à la façon dont elle laisse dans l'ombre ou sublime jusqu'à l'intenable paradoxe les dommages causés par la guerre à Athènes comme à ses ennemis. A travers Astyanax, c'est l'ensemble des valeurs attachées à la guerre qui se trouve mis en cause : la valeur et le sens de la victoire, de la gloire et du dévouement à la patrie. La menace que constitue l'idéologie guerrière pour la continuité et la cohésion de la cité, et en fin de compte, pour son existence, est dévoilée au grand jour. (Brillet-Dubois, 2010: 49)

Sistemul teatral funcţionând în spaţiul antic grec potenţează ironic percutanţa atitudinii critice a lui Euripide. Corul de voci feminine, devenit vedetă în *Troienele*, este o convenţie susţinută, în fapt, de un autor-bărbat şi de actori-bărbaţi performând în faţa unui public majoritar masculin. Inconfortabilele revelaţii despre ţeluri înşelătoare şi disproporţionate, despre lideri politici manipulativi şi abuzivi, despre dezechilibrul forţelor între bărbaţi şi femei sunt rostite *în numele alterităţii*, cu toată gravitatea – şi autoritatea – definind spaţiul tragediei: „The citizens examine themselves in the female other." (Croally, 1994: 97) În acest context, se poate înţelege de ce atenienii nu au fost prea încântaţi să se contemple într-o asemenea oglindă nemiloasă.

La patru ani distanţă de trilogia euripiană incluzând *Troienele*, în 411 î.Hr., Aristofan pare să aducă în discuţie o problematică similară, ancorând-o însă în „lumea pe dos" a comediei. *Lysistrata* este un spectacol-polemică generat de chestiunea războiului considerat drept mod de exprimare eminamente masculin. Acest vivace şi distractiv război al sexelor, agrementat din belşug cu dialoguri şi rămăşaguri îndrăzneţe, cu vorbe „buruienoase", cu imagini şi gesturi licenţioase, este în genere perceput ca o plecăciune doar pe jumătate amuzată a masculinităţii orgolioase şi iritabile în faţa feminităţii perspicace, tenace şi chibzuite. Exasperate de perpetuarea unui război de uzură, care le afectează relaţia matrimonială şi viaţa în întregime, femeile din Atena – dar şi din Sparta şi de pe alte meleaguri greceşti – se mobilizează la îndemnul Lysistratei, se încumetă să iasă din tiparele sociale care le dictează atitudinile şi comportamentul, decid să se reseteze „în mod masculin". Moliciunea, circumspecţia, reţinerea, pudoarea „tipic feminine" sunt lăsate deoparte, fiind înlocuite de asprime, îndrăzneală, asumare de riscuri şi – spre deliciul spectatorilor – de o creştere uluitoare (de-a dreptul caricaturală) a libidoului. Pornind de la premisa (specioasă) că în patul conjugal bărbaţii ar prefera (cvasi-)violului sexul consimţit şi plăcerile sofisticate (în care caz, cu siguranţă, ar fi cu totul insensibili la

tentaţii lăturalnice), Lysistrata pune la cale şi în faptă o „grevă (generalizată) a sexului". Ea mizează pe disperarea bărbaţilor frustraţi de „seceta erotică" – dar (destul de nesăbuit, se va vădi) şi pe consecvenţa în refuz a femeilor – că „sportul" războiului va fi abandonat în favoarea accesului liber şi necondiţionat (mai departe) la nurii (cu totul incomparabili) ai nevestelor. În pofida micilor şi temporarelor poticniri, iscusitul plan este încununat de succes, iar femeile obţin promisiunea solemnă a bărbaţilor că pacea va domni nestingherită de acum înainte.

De-a lungul timpului, *Lysistrata* a fost nu o dată înţeleasă ca o comedie pacifistă şi feministă, iar lui Aristofan i s-au atribuit atât o nobilă năzuinţă utopică (disimulată „strategic" în comic gros şi fără perdea), cât şi curajul exprimării unei opinii cetăţeneşti conciliatoare, diferită de aceea prevalând în rândul concetăţenilor lui.[9] E drept, *Lysistrata* pare să-şi propună să înfăţişeze o lume „ca nelumea", în care: jurămintele maritale sunt cu adevărat sacre, iar fidelitatea reciprocă a soţilor este fără reproş, dincolo de orice bănuială[10]; femeile (de toate vârstele) chiar au un cuvânt de spus în cetate[11]; e nevoie doar de un scurt timp de reflecţie (prilejuită de abstinenţa impusă) pentru ca îndemnul *make love, not war* să fie acceptat unanim ca foarte rezonabil, fezabil şi profitabil. Însă totul se desfăşoară aici sub semnul farsei şi al caricaturii, invalidând, de fapt, intenţiile curate şi alese puse (mult prea) generos pe seama comediografului. Caracterul buf al mai tuturor interacţiunilor – de la „şedinţa" iniţiată de Lysistrata, până la confruntarea pe Akrópolis a femeilor cu veteranii şi până la „tocmeala" prelungită dintre Myrrhine şi Kinesias; de la cătrănitele confesiuni pe care şi le fac bărbaţii frustraţi de postul sexual forţat, până la solemn-deşucheata preţăluire a Împăcării de către aceiaşi în final, după ce vor fi scăpat de „mofturile" nevestelor – funcţionează ca factor de destrămare a posibilei iluzionări că dincolo de amuzamentul delirant ar exista vreun mesaj *diferit*, adânc, articulat cu seriozitate şi convingere reală.

Imaginarul falic inundând şi spaţiul scenic, şi discursul dramatic indică artificialitatea prezenţei feminine în această comedie care travesteşte suficienţa misogină în falsă disponibilitate de a da femeilor o şansă de exprimare. Felul în care atenienele şi musafirele lor din Lakedaimon, Kórinthos, Boiotia îşi cântăresc reciproc (nu doar din priviri) atuurile seductive şi îşi verbalizează impresiile nu are darul să conducă spre *women's empowerment* (cum consideră Freydberg: „The sexual allure they hold for their respective men proves to be the source of their strength. It transforms their specifically female vulnerability into something powerful and noble. – 2008: 163), întrucât este, în realitate, felul în care bărbaţii evaluează

[9] V. „It is a conception of Utopia in which solemn, almost tragic, strains continually make themselves heard through the light-hearted burlesque. The idea of a Panhellenic peace is proclaimed by a woman – her very name, 'she who disbands the army', shows what she stands for – and so the war ends. The role of the woman is in itself enough to introduce into the idea an element of warm and uncorrupt humanity. Even the comedy of some of the scenes, loose and often obscene, draws some of its life from the same source. The ideal of a peaceful and carefree existence is set up as the vital principle and basis of life as a whole." (Ehrenberg, 2013: 62)

[10] Se întâmplă ca un asemenea punct de vedere să fie susținut cu tărie, aducându-se (exclusiv pe baza afirmațiilor făcute de bărbații și de femeile din *Lysistrata*) argumente mai degrabă menite să ia în derâdere și să coboare în derizoriu ipoteza moralității impecabile a personajelor, care se arată mult prea cunoscătoare și degajate în privința alternativelor la sexul marital. V. de exemplu: „[Men] are granted moral nobility: they are scrupulously faithful to their wives. While away from home, they do not avail themselves of *hetaireia* to satisfy their sexual frustrations, nor do they 'employ their hand' (*dephesthai*) for relief. The women are initially depicted as silly and superficial, but they too share in the moral nobility of their husbands, whom they love just as truly and just as ardently as they are loved. The superficial difference consists of their complaints concerning the unavailability of those technological products useful for easing their sexual frustration in their husbands' absence. *Erōs*, then, serves not merely as sexual desire for one beautiful body, but as the seal of a sacred promise." (Freydberg, 2008: 159)

[11] Anatemă, din perspectiva bărbaților (care triumfă în finalul comediei): „The women are a pest to men, by meddling in civic affairs and concerning themselves with the war – both of these behaviors are thought of, by men, as wrong for women." (Taaffe, 2014: 55)

meritele fizice ale femeilor ce sunt obiect(e) al(e) dorinţei lor sexuale. Acest ritual de „vizionare" se repetă, pe un tipar asemănător, spre sfârşit, când prytanul şi crainicul lakedaimonian, conduşi (ca şi tovarăşii lor) de către Împăcare conform unor fantasme masculine comune (v. Aristofan, 2010: 66), dau roată „nobilei muieri" asimilate cu un teritoriu de ambii râvnit şi (deloc apăsaţi acum de gândul fidelităţii în căsnicie) negociază strâns luarea ei în stăpânire (67-69).

Războiul domestic hilar dus pe Akrópolis de Corul Bătrânilor (piromani aspiranţi) şi Corul Femeilor (în replică, purtătoare de ulcioare cu apă) se concretizează în vorbe grele, blesteme, ameninţări, ironii, fiind o formă parodică de *fighting talk* – „the oral, public, ritualized, and antagonistic discourse that is a performative requirement of males in many cultures", „[an] antagonistic [speech] composed of ritual abuse, vows, threats, and boasts" (Mackie, 1996: 55). Din nou, femeile sunt distribuite implauzibil în roluri rezervate tradiţional bărbaţilor, iar limbajul şi comportamentul lor sunt vulgar-belicoase, de o obscenitate obsesivă, evocând în fapt un ţanţoş machism suburban. Oricum, dat fiind contextul teatral al epocii, prezenţa feminităţii în spaţiul de joc este doar o convenţie reprezentaţională – deliberat compromisă aici, făcută ultra-transparentă şi persiflată: „[W]e are not to identify these women with real Greek women at all. They are theatrical, comic women, whose gender identity is determined by what men think, by exaggerated fantasies and fears. They are female figures completely created by men, on the stage and in the imagination." (Taaffe, 2014: 54) Iar aceste prezenţe artificiale, „manipulate genetic", există doar pentru a fi ridiculizate – întru sporirea confortului şi siguranţei de sine în bărbaţii (încă) şovăielnici în îmbrăţişarea idealului marţial: „Humor at the expense of women is integral to the play and was unquestionably relevant for Aristophanes' patriarchal audience." (Gruber, 1986: 3)

Dacă în tragedia antică masca[12] şi îmbrăcămintea tind să ascundă atributele fizice masculine ale actorului interpretând roluri feminine, în comedia aristofanică ele sunt intenţionat disfuncţionale, „alunecă", intrând în hazlie disonanţă cu bărbăţia (pare-se) irepresibilă, glorioasă, a interpretului. Situaţia dramatică implicând despuierea ca tactică de intimidare[13] impune multistratificarea metateatrală (v. Wiles, 2007: 39) a veşmintelor purtate de actor: haine tipic femeieşti sau bărbăteşti; costumul grotesc specific comediei vechi ateniene (pentru toate personajele, perniţe plasate strategic în regiunile cu volum accentuat în configuraţia somatică feminină); pentru personajele masculine, un falus „decorativ" (după caz, erect ori, cel mai adesea, flasc[14]), fixat ori pe costumul comic, ori pe un rând de veşminte neutre purtate direct pe trup, „invizibile"; pentru personajele feminine, „costumul de corp" asimilat prin convenţie cu pielea, pe care sexul este indicat printr-un desen realist (v., d.e., Stone, 1984: 147-150; 297). În pofida unor consideraţii îngăduitoare formulate de unii cercetători (v. „Actions that might

[12] În acest sens, masca este codificată cromatic, în primul rând: „[T]here was a tradition among the ancients that men had *μέλας*, or sun-burnt faces […], while women had paler or *λευκός*, complexions […]. While this tradition undoubtedly has roots in the reality of ancient lifestyles, a rigorous, outdoor life for men and a sheltered, indoor life for women, it has become, by the fifth century, a stylized convention." (Stone, 1984: 23-24)

[13] „Dați-vă jos tunica,/ trebuie omul a om să miroase vârtos,/ nu-i șade bine înfofolit" spune Corul Bătrânilor; „iute, și noi să ne dezbrăcăm, o femeilor, să simțim mirosul femeii fierbând de mânie" răspunde Corul Femeilor (Aristofan, 2010: 42). // „Tunica jos s-o dăm, încât bărbat pe bărbat/ Să-l adulmece bine, nu-n rufe să stea înfășat." – „ Și noi, femei, tunica jos s-o dăm degrabă,/ Ca «s-adulmecăm femei», gata cu dinții să lupte/ Cu turbare!" (Aristofan, 2017: 43).

[14] Dar impunător ca dimensiuni (pentru a neutraliza, pesemne, orice risc de a trece neobservat): „[T]he loosely swinging phallus could enhance the visual humor of wild slapstick scenes. In light of such evidence, we should not overlook the pure comic potential of a nearly knee-length leather apparatus between the actor's legs." (Compton-Engle, 2015: 43)

appear prurient or even downright pornographic when staged with a live actor's body […] are in some way mediated by the layer of artificiality interposed by the grotesque body costume." – Compton-Engle, 2015: 27), cămaşa care protejează (chipurile!) pudoarea, dar care este marcată (chiar ostentativ) de simulacre ale organelor genitale nu pare să fie mai puţin „lascivă" ori „pornografică" decât expunerea nudităţii reale pe care o substituie (cu variabilă eficienţă). De altfel, după cum atestă imaginile de pe vechile vase greceşti, goliciunea atleţilor ori a anumitor indivizi angajaţi în reprezentaţii cu caracter ritualic/simbolic nu este deloc nefirească, nici măcar rară, aşa încât am opina că „vălul modestiei" în comedie ar fi, mai degrabă, o modalitate de a complica ironic – sau umoristic – încălcarea tabuului social privind intimitatea corporală.

Cu admirabilă coerenţă, cu neobosită consecvenţă, *Lysistrata* serveşte drept avertisment şi mobilizare – a comediografului, a actorilor, a spectatorilor (*brothers in arms*) – întru (re)afirmarea bărbăţiei semeţe şi active. Formă extremă de manifestare a spiritului competitiv, războiul e considerat drept catalizator şi revelator al masculinităţii – îi priveşte şi îi defineşte pe bărbaţi. Neralierea la această optică echivalează cu o decădere, cu o retrogradare în rândurile sexului slab. „Femeile" din comediile lui Aristofan sunt figuri degradate, ridicole (şi superflue – v. Gruber, 1986: 3), de umanitate contropită de moliciune şi de laşitate: „Women in Aristophanic comedy, then, become jokes in and of themselves, figures who may be the ultimate tricksters, for their images are artificial. Finally, we must recognize that Aristophanes' *Lysistrata* is […] a play inspired by the absence of men that highlights the inauthenticity of women and reasserts the power of masculinity." (Taaffe, 2014: 73) Căci scopul urmărit este ca niciun bărbat „cu sânge în vene" să nu piardă din vedere, măcar o clipă, *ce* şi *cine* este el cu adevărat. Pus o clipă pe picior greşit de discursul tragic euripidian (emotiv, reflexiv, defensiv – „feminin") , machismul distilat în epoca post-homerică (re)înfloreşte insolent, agresiv în (şi prin) discursul aristofanic, sub pretextul restaurării modelului de bărbăţie eroică instituit de *Iliada.*

BIBLIOGRAFIE:

ARISTOFAN (2010). Lysistrata. In *Trei comedii utopice* (pp. 5-74). Traducere şi note de Alexandru Miran. Bucureşti: Vitruviu.

ARISTOFAN (2017). Lysistrata. In *Trei comedii* (pp. 19-64). Traducere în versuri, introducere şi note de Andrei Cornea. Ilustraţii de Mihail Coşuleţu. Bucureşti: Humanitas.

EURIPIDE (2005). Troienele. In *Teatru complet* (pp. 955-1004). Traducere, prefaţă, note şi comentarii de Alexandru Miran. Chișinău: Gunivas & Arc.

HOMER (2019). *Iliada.* Tradusă în hexametri, cu o postfaţă, bibliografie şi indici de Dan Sluşanschi şi ilustrată de Mihail Coşuleţu. Bucureşti: Humanitas.

* * *

BRILLET-DUBOIS, Pascale (2010). Astyanax et les orphelins de guerre athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans les *Troyennes* d'Euripide. *Revue des Études Grecques*, 123 (1), 29-50.

CHRYSTAL, Paul (2020). *Women at war in the classical world.* Barnsley: Pen & Sword Military.

COMPTON-ENGLE, Gwendolyn (2015). *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge University Press.

CROALLY, Neil T. (1994). *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*. Cambridge University Press.

DUNN, Francis M. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford University Press.

EHRENBERG, Victor (2013) [1943]. *The People of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. New York: Routledge.

FREYDBERG, Bernard (2008). *Philosophy and Comedy: Aristophanes, Logos, and Eros*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

GRUBER, William E. (1986). *Comic Theaters: Studies in Performance and Audience Response*. Athens & London: The University of Georgia Press.

HAYWOOD, Jan, & MAC SWEENEY, Naoíse (2018). *Homer's Iliad and the Trojan War: Dialogues on Tradition*. London & New York: Bloomsbury Academic.

LACOURSE-MUNTEANU, Dana (2010-2011). The Tragic Muse and the Anti-Epic Glory of Women in Euripides' *Troades*. *The Classical Journal*, Vol. 106, No. 2, December 2010-January 2011, 129-147.

MACKIE, Hilary (1996). *Talking Trojan: Speech and Community in the* Iliad. Lanham, Maryland, & London: Rowman & Littlefield.

NAGLER, Michael N. (1974). *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

POOLE, Adrian (1976). Total Disaster. Euripides' the *Trojan Women*. *Arion. A Journal of Humanities and the Classics*, Volume 3, No. 3, 257-287.

RABEL, Robert J. (1997). *Plot and Point of View in the* Iliad. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

SCODEL, Ruth (1980). *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SCULLY, Stephen (1990). *Homer and the Sacred City*. Ithaca & London: Cornell University Press.

STONE, Laura M. (1984). *Costume in Aristophanic Comedy*. Salem, New Hampshire: AYER Company.

STRAUSS, Barry S. (2006). *The Trojan War: A New History*. New York: Simon & Schuster.

TAAFFE, Lauren K. (2014). *Aristophanes and Women*. New York: Routledge.

WILES, David (2007). *Mask and Performance in Greek Tragedy*. Cambridge University Press.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0003

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

La contrainte de la violence : devoirs de vérité et de résistance chez Pierre de Ronsard

The Constraint of Violence: The Duty of Truth and Resistance in Pierre de Ronsard's Writings

SANGOUL NDONG
Université Assane Seck de Ziguinchor
sndong@univ-zig.sn

Mots-clés

Colloque de Poissy ; enrôlement ; guerres de religion ; Pierre de Ronsard ; violence.

En temps de guerre, quand la furie des violences décime les combattants et les civils, la règle tacite veut que l'écrivain transforme sa création littéraire en langage-instrument destiné à agir sur les pensées et sur les affects des acteurs de cette guerre pour restaurer l'ordre. C'est ce rôle de sentinelle de la paix que Pierre de Ronsard a joué dans les *Discours des misères de ce temps*. Le chef de file de la Pléiade est clairement contraint, à partir de 1562, à inscrire sa poésie dans la dynamique d'une satire farouche qui récuse le silence devant la guerre. Partant de l'idée qu'analyser un discours littéraire sur la guerre c'est voir de quelles manières le sujet engagé réussit, avec un matériel verbal, à provoquer des effets sur les allocutaires, cette étude analyse les indices de l'impossible dégagement de Ronsard, les stratégies discursives mises en œuvre dans les *Discours* ainsi que les visées de la poésie testimoniale au temps des guerres de religion.

Keywords

the Poissy Colloquium; enlistment; Religious Wars; Pierre de Ronsard; violence.

In wartime, when the fury of violence decimates combatants and civilians alike, the writer willing to restore peace is expected to transform his literary creation into a language-instrument intended to act on the thoughts and affects of those involved. It is this role of sentinel of peace that Pierre de Ronsard played by his *Discours des misères de ce temps*. From 1562 onwards, the Pléiade leader was compelled to inscribe his poetry within the dynamic of a fierce satire against the lack of reaction to war. Starting from the idea that analyzing a literary discourse on war means studying the ways in which the engaged subject succeeds, by using verbal material, in provoking effects on the addressees, this study approaches Ronsard's impossible disengagement from his assumed mission, the discursive strategies developed in his *Discours* and last, but not least, the aims of testimonial poetry at the time of the Religious Wars.

En temps de guerre, quand la furie des violences décime les combattants et les civils, la règle tacite veut que l'écrivain transforme sa création en langage-instrument destiné à agir sur les pensées et les sentiments des acteurs de cette guerre pour restaurer l'ordre. En effet, dès que vécues par l'écrivain, les violences guerrières appellent en littérature le devoir de solidarité envers les victimes, qui est aussi devoir de vérité historique et de dénonciation à l'égard des fauteurs de trouble.

Au début des guerres de religion, c'est ce rôle de sentinelle de la paix que Pierre de Ronsard a joué. En 1562, la France ayant besoin d'un réveil rationnel au lendemain de l'échec du colloque de Poissy[1], ce poète s'interdit d'être un spectateur devant son sort triste. Un détachement envers les violences de la guerre civile entre catholiques et protestants l'exclurait des dignes fils du royaume, ainsi que du cercle de ces voix intransigeantes qui, depuis Juvénal, se mettent au service de la paix dans les cités en crise. Au regard de la notoriété que son génie poétique lui vaut, Ronsard est clairement contraint, à partir de 1562, à inscrire sa poésie dans la dynamique d'une satire qui récuse le silence devant la guerre. Cette contrainte sous le sceau du désastre public traduit une « écriture de la participation à l'histoire » (Denis, 2000 : 37). Elle est acception du devoir urgent de faire part des inquiétudes suscitées à la fois par l'iconoclasme huguenot, les prises d'armes qui suivent le colloque de Poissy et les ravages de la première guerre de religion.

Partant de l'idée qu'analyser un discours littéraire sur la guerre, c'est voir comment le sujet engagé réussit, avec un matériel verbal, à provoquer quelques effets sur les allocutaires, nous nous appuyons sur les principes d'une rhétorique de l'argumentation, de l'analyse du discours donc, pour scruter les mécanismes discursifs au moyen desquels Ronsard s'efforce, au début des guerres de religion, de faire adhérer à ses positions. Nous analysons en particulier les rôles dans lesquels ce poète envisage d'inscrire les autres écrivains de son temps, c'est-à-dire les actions de résistance et de défense de la France qu'il attend de ce groupe de destinataires des *Discours des misères de ce temps*. Tout au long de cette œuvre poétique, Ronsard exploite les modalités énonciatives par lesquelles l'argumentation à vocation engageante permet à l'homme public d'agir sur les pensées et les comportements. L'analyse des stratégies discursives mises en œuvre dans les *Discours* doit insister sur leur vocation mobilisatrice.

[1] En 1562, c'est l'impasse en France (Jouanna, 1996 : 375). Persuadés les uns et les autres de détenir la vérité biblique, catholiques comme réformés ne font pas de concessions sur leurs positions au colloque de Poissy. Avant, pendant et après ce colloque, chacun est par ailleurs animé par le sentiment de l'imminence de la colère de Dieu s'il laisse se perpétuer plus longtemps les abominations de l'autre qu'il assimile à un impie. Les réformés eux-mêmes redoublent d'activité de prédication puis réclament de plus en plus de lieux de culte pouvant héberger leurs assemblées. Depuis que Louis Bourbon de Condé devient leur chef militaire et ennemi des Guise, la discorde religieuse prend une coloration politique. Tandis que les Guise prennent en main la défense du catholicisme avec Anne de Montmorency et Jacques d'Albon de Saint-André, le Prince de Condé, l'Amiral Gaspard de Coligny et plusieurs autres leaders nobles prennent le parti protestant. Ce face à face des grands gentilshommes dans l'un et l'autre camp religieux a rendu la guerre inévitable entre Français. Pour préserver la paix menacée dans ce contexte tendu, la Reine Catherine de Médicis et le Chancelier Michel de L'Hôpital instaurent la tolérance civile avec l'*Édit de Saint-Germain* de janvier 1562. Or le Duc de Guise ne respecte pas ledit édit qui accorde la liberté de conscience et de culte privé aux réformés à l'intérieur des cités et villages fortifiés ainsi que la liberté de culte public dans les faubourgs et les campagnes de la France. Le 1er mars 1562, le Duc et ses hommes massacrent plusieurs protestants à Wassy. Cette tuerie a pour conséquence les prises d'armes qui dégénèrent et aboutissent à une série de violences qui constituent la première guerre de religion d'octobre 1562 à juin 1563. C'est la guerre civile à travers la France. Poète des Princes du royaume et Prince de ses poètes, Ronsard se voit contraint de décrier les désastres.

Pour ce qui est du plan d'analyse, nous concentrons d'abord le propos sur les qualités dans lesquelles Ronsard parle pour disposer ses allocutaires à écouter ses exhortations. Ensuite, nous examinons les adjurations qu'il exprime pour favoriser ces dispositions. Enfin, nous analysons les raisons du témoignage sur les violences nées de la discorde entre catholiques et protestants. Cela revient à analyser, dans un premier temps, les indices de « l'impossible dégagement » (Denis, 2000 : 37) que Ronsard met en exergue ; dans un deuxième temps, les interpellations sommatives qui occupent une place cruciale dans la satire des violences ; dans un troisième temps, les visées de la poésie testimoniale.

I. Impossible dégagement

Dans la tradition littéraire, être témoin d'une action infâme ou cruelle sans la dénoncer, pratiquer la satire, donc, porte préjudice à la réputation de l'écrivain. C'est parce que les affaires ignobles provoquent l'indignation. Le refus du remords, sentiment de peine psychologique que la pensée du manquement aux devoirs excite dans l'âme (Molinié, 1972 : 259), commande à l'écrivain d'éviter les conduites qui entraînent, en temps de crise, la perte de la réputation.

Sensible à ce principe de l'honneur, Ronsard s'interdit de rater l'occasion d'être du côté engagé de l'histoire de la France quand, en 1562, il voit la discorde religieuse entre catholiques et protestants prendre une tournure politique puis entraîner la guerre civile. Son honneur est d'avoir compris que la France se trouve, au lendemain du colloque de Poissy, dans l'attente urgente d'un homme de parole assez ingénieux et intransigeant pour réveiller les ardeurs patriotiques et insuffler le « non » aux violences de la guerre civile à chacun des sujets. Avec la conviction que la France « n'est pas une terre Gottique » (Ronsard, 2015c : 107), Ronsard transforme sa poésie en acte d'engagement citoyen destiné à défendre les fondements de ce royaume menacés de décadence (Debailly, 2009 : 155). Dans cette perspective, il commence par esquisser les traits éthiques de sa *persona*.

Ainsi que Chaïm Perelman l'écrit, c'est une qualité non négligeable pour l'orateur que de se montrer, dans et par son discours, comme une personne à l'opinion de laquelle on peut attacher quelque valeur (2012 : 28). Pour Ronsard, qui a compris qu'il a son mot à dire contre les misères de 1562, il est alors important de rendre le lecteur des *Discours* attentif par l'évocation de la communion parfaite avec la France meurtrie. Ce n'est pas le courage de dire ses vérités à chacun des acteurs de la discorde religieuse qui fait défaut au Vendômois. Contraint, comme Guillaume des Autels dans la *Remonstrance au peuple françoys*, d'intervenir contre la crise de son temps, Ronsard formule sa vocation satiriste sur le mode d'une ferveur patriotique. Son intervention est celle d'un sujet suffisamment attaché à la terre de ses aïeux pour admonester chacun des individus qui tiennent les premiers rôles dans les troubles civils : Théodore de Bèze (Ronsard, 2015c : 95-150), les Valois (2015d : 375-396), les prélats (2015d : 425-450), les chargés de justice des cités (2015d : 451-464), les nobles (2015d : 469-496), les princes de sang, Louis Bourbon de Condé en l'occurrence (2015d : 611-758), Dieu lui-même n'étant pas épargné dès l'exorde de la *Remonstrance* (2015d : 34-36). Du fait de son patriotisme farouche, Ronsard s'engage donc à ne pas être muet face à son époque :

> […] je serois ou du plomb ou du bois,
> Si moy, que la nature a fait naistre François,
> Aux siecles advenir je ne contois la peine,
> Et l'extreme malheur dont nostre France est pleine. (2015c : 1-4)

Cet exorde de la *Continuation* est saisissant. La déclaration de l'intention dénonciatrice y évoque le devoir de satire d'un homme qui a compris, au milieu des misères générales, la nécessité de l'écriture franche (Lenient, 1894 : 211) qu'impose l'impossible dégagement face aux guerres de religion. Ronsard est impuissant à faillir à l'obligation de témoignage et de vérité envers son époque. Le sens de la paix, la douleur sincère devant la France meurtrie, tout comme le besoin d'être en paix avec sa conscience le contraignent à porter à la connaissance du monde les malheurs collectifs devenus insoutenables à ses yeux.

Avec ces traits, Ronsard suscite une forte impression concernant sa personne. Le lecteur des *Discours* est frappé par l'indignation qui le pousse à se constituer le porte-parole de son royaume. La poésie solidaire avec la France qu'il annonce met en évidence la figure du poète sentinelle de l'ordre social. Il n'est pas effrayé par une censure quelconque. Les attaques de ses ennemis réformés ainsi que leurs représailles éventuelles sont encore peu de chose à ses yeux. Pour la paix entre ses compatriotes français, il apparaît beau aux yeux du Vendômois de se faire colonne ferme du royaume. La résolution avec laquelle ce poète énonce ses défis contre de Bèze et les prédicants genevois n'est précédée, en ce sens, d'aucune hésitation. Elle lui imprime un trait éloquent :

> […] moy je suis prest, et ne perdray courage,
> Ferme comme un rocher, le rampart d'un rivage,
> Qui se mocque des vens, et plus est agité
> Plus repousse les flots, et jamais n'est donté. (2015d : 599-602)

Les cinq coups d'arquebuse reçus lors d'une mésaventure personnelle, auxquels, d'après ce qu'il dit, il n'a survécu que grâce à la volonté divine (2015d : 546-547), sont des blessures assez cruelles pour inciter Ronsard à se mettre à l'écart des chemins des huguenots. Mais « l'amour du pays, et de ses loix aussi, / Et de la verité » (2015d : 709-710) excepté, l'anaphore « je meurs quand je les voy » (2015d : 551-554, 559-570) expose les motifs qui le persuadent de ne pas se dérober au devoir de dénonciation des maux du temps. Ronsard brandit l'intransigeance qui soutient, puis garantit la portée civique de son discours poétique sur les guerres de religion (Debailly, 2012 : 102). Avec ce statut de sentinelle de la paix, il peut prodiguer des conseils à la Reine Catherine de Médicis, au Roi Charles IX, à Henri III comme aux *triumvirs*[2]. S'il compose les *Discours*, c'est également pour adresser ses adjurations aux collaborateurs immédiats de ces tenants du pouvoir royal et les exhorter à prendre parti, eux aussi, contre les réformés responsables à ses yeux du chaos général.

II. Appels à la résistance

En portant un parti pris explicite sur l'actualité des violences de leur époque, le *Discours des misères de ce temps* et ses suites visent à enrayer et à neutraliser la Réforme. Ronsard s'y fait poète militant en charge de défendre un ordre social et politique menacé (Ferrer, 2009 : 31). Il est bien dans un face à face discursif envers le camp protestant quand il avance :

> […] il faut desormais deffendre nos maisons,
> Et par le fer tranchant, et par vives raisons

[2] Il s'agit de François de Guise, Anne de Montmorency et Jacques d'Albon de Saint-André, qui prennent en main la défense militaire du catholicisme pendant que, de leur côté, le Prince de Condé, l'Amiral de Coligny et plusieurs autres leaders nobles prennent le parti protestant après le colloque de Poissy (Schrenck, 2015 : 387).

> Et courageusement nos ennemis abbattre
> Par les mesmes bastons dont ils nous veulent battre. (2015a : 15-18)

Ce duel oratoire annoncé avant le *Discours des misères de ce temps* laisse le lecteur dans l'attente d'une argumentation satirique articulée entre défense du catholicisme, voire de l'autorité de Charles IX en danger, et réfutations des opinions religieuses des réformés ainsi que de leurs positions politiques. C'est un catholique incapable de silence face au dynamisme conquérant et dévastateur du protestantisme qui parle dans le *Discours des misères de ce temps*, la *Continuation* (1562), la *Remonstrance au peuple de France* (1563), la *Responce aux injures et calomnies des predicans et ministres de Geneve* (1563) et les autres pièces[3] qui les suivent. Il faut entendre la satire dans ces pièces au sens de registre discursif lié à la peine que Ronsard éprouve devant les agissements qui lui semblent indignes par rapport à ses idéaux de patriotisme, de vertu et de vie chrétienne. Impuissant à contenir ses colères contre les violences de l'iconoclasme huguenot[4] et la levée des troupes protestantes à travers la France, ce poète intransigeant met l'adjuration en action dans plusieurs endroits de sa satire. Ce registre est affirmation d'inflexibles appels à la mobilisation et à la résistance. Son ton est celui de l'interpellation sommative. Il parle aux fibres patriotiques pour mettre les représentants de l'ordre à travers la France du XVI^{e} siècle en demeure de reconsidérer leurs positions face à la situation du royaume. Ainsi que le souligne la *Remonstrance*, le manquement de ces agents à leurs responsabilités a contribué à la discorde politico-religieuse qui a exposé la France aux guerres civiles. Accusant les prélats de s'être détournés de leurs rôles, Ronsard les apostrophe et les exhorte à combattre les réformés : « Vous mesmes les premiers, reformés vous, / Et comme vrays pasteurs faittes la guerre aux loups » (2015d : 425-426). Puis il fulmine à l'endroit des chargés de la justice :

> Vous, Juges des cités, qui d'une main egalle
> Devriés administrer la justice royalle,
> Cent et cent fois le jour mettés devant vos yeux
> Que l'erreur qui pullule en nos seditieux
> Est vostre seule faute. (2015d : 451-455)

Du fait que le maniement presque diabolique du langage par les prédicants genevois abuse une partie du peuple français puis le pousse à démolir les lieux de culte catholiques, une toute petite dose d'indignation aurait pu pousser prélats, justiciers et autres représentants de l'ordre

[3] Il s'agit de *L'hydre deffaict ou la louange de Monseigneur le Duc d'Anjou, frère du Roy* (1569), la *Prière à Dieu pour la victoire* (1578), *Les élémens ennemis de l'hydre* (1578) et les *Pronostiques sur les misères de nostre temps* (1584).

[4] C'est ce phénomène de violence qui fait culminer l'intransigeance des catholiques. Désireux d'obtenir des lieux de culte pouvant contenir leurs assemblées, les réformés conquièrent l'église d'Issigeac le 24 février 1561. Le fait majeur est ici leur volonté de purifier ces lieux de culte conquis de leurs souillures papistes, en renversant les statues de la Vierge et des saints, les croix, les retables et toutes les autres représentations figurées de la divinité (Jouanna, 1996 : 379). Ces destructions s'étendent de manière paroxystique à toute la France d'avril à octobre 1562 (380). Elles ne sont pas le seul fait d'éléments populaires incontrôlés comme paysans, artisans, domestiques, archers, sergents. Les notables (nobles, possesseurs de seigneuries, détenteurs d'offices et hommes de loi, marchands, libraires, apothicaires, chirurgiens) y prennent également une part active (381). Devant ces violences des briseurs d'images, les catholiques les plus ardents décident de réagir. Le 6 avril 1561, François de Guise, Anne de Montmorency et Jacques d'Albon de Saint-André associent notamment leurs forces pour prendre en main la défense de leur foi contre les protestants. C'est le *triumvirat* catholique. Cette union jure de maintenir la religion des pères de la France et assure Charles IX de son obéissance à condition qu'il demeure fidèle à cette foi (Jouanna385). Ronsard ne s'éloigne pas de leur résolution dans plusieurs vers des *Discours*.

au XVI[e] siècle à apporter la réplique aux confessions de foi des réformés[5] ainsi qu'à leurs discours de propagande politique[6]. C'est l'appel au devoir de résistance contre la Réforme et ses membres, ces « pauvres incensez » (2015c : 33), que Ronsard accuse d'amasser des armées pour, au nom de leurs opinions sur la Bible, brûler des maisons, piller, brigander, tuer, assassiner, par force commander et n'obéir plus au Roi de France (2015c : 45-48). Il faut, indique le Vendômois aux porteurs de parole du temps de la première guerre de religion, par la force de l'argumentation satirique remédier aux ravages des confessions de foi des réformés et des discours de propagande qui justifient leur mobilisation militaire derrière Condé :

> Ainsi que l'ennemy par livres a seduict
> Le peuple devoyé qui faucement le suit,
> Il faut en disputant par livres le confondre,
> Par armes l'assaillir, par armes luy respondre,
> Sans montrer au besoin nos courages faillis,
> Mais plus fort resister plus seront assaillis. (2015a : 19-24)

L'exhortation à la polémique antiprotestante est ici tentative de réparation des torts subis par le royaume, en faisant en sorte que la « riposte offensive » (Maurras, 2008 : 3) persuade Condé, de Bèze et leurs suivants de déposer les armes. En singulier, Ronsard convie les écrivains catholiques témoins de l'échec du colloque de Poissy et de ses suites à servir de rempart au Louvre et à l'Église. Inscrit dans le rôle de héraut de l'ordre social face aux agissements qui compromettent, à ses yeux, la sécurité des Français, le poète entreprend à son tour de faire adhérer ces allocutaires à ses pensées et à ses positions face à la situation générale de la France. Il met à contribution, pour cela, le pouvoir des adjurations à produire des effets d'enrôlement[7] et de mobilisation pour restaurer l'ordre.

---

[5] Nous faisons référence aux textes par lesquels les grands réformateurs diffusent leurs convictions sur la Bible. Parmi ces textes qui définissent la foi du réformé et dont Ronsard conteste, sans être théologien, les thèses, on peut citer la *Confession de la foy, laquelle tous bourgeois et habitans de Geneve et subjectz du pays doivent jurer de garder et tenir* de Guillaume Farel (1536), l'*Instruction chrestienne en la doctrine de la loy et de l'Evangile* de Pierre Viret (1564), la *Confession de foy, faite d'un commun accord par les églises qui sont dispersées en France, et s'abstienent des idolatries papales* de Jean Calvin (1559) et la *Confession de la foy chrestienne, contenant la confirmation d'icelle, et la refutation des superstitions contraires* de Théodore de Bèze (1561).

[6] Il s'agit de la *Déclaration* et de la *Protestation* du 8 avril 1562 ainsi que du *Traité d'association* du 11 du même mois composés par Théodore de Bèze et François Hotman pour justifier le devoir pour Louis Condé, le seul prince du sang adulte après Antoine de Bourbon, son frère finalement rangé dans le camp catholique, de libérer le jeune Roi Charles IX et sa mère Catherine de Médicis supposés être sous l'emprise des Guise. Ces discours de propagande justifient dans le même temps la levée des troupes huguenotes à travers la France ainsi que la prise de lieux stratégiques dont Orléans, Lyon, la vallée du Rhône, le Dauphiné et le Languedoc. Voir sur ce sujet l'étude titrée « La guerre des libelles, ou écrire par extrême nécessité en France au XVI[e] siècle », dans *Le passé qui ne veut pas passer : la propagande au croisement des regards multiples (langues, littératures, traduction, arts)*, Actes du colloque international et interdisciplinaire organisé les 12 et 13 juin 2023 par l'Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes (UR 4363) à l'Université de Haute-Alsace, Mulhouse.

[7] Composé du préfixe *en-* et du radical *rôle*, le verbe *enrôler* signifie, étymologiquement, l'action de mettre quelqu'un à un rôle ou de s'inscrire soi-même à un rôle. Sur le plan militaire, il s'agit d'incorporer une personne dans l'armée, ou d'y faire soi-même son entrée. Sur le plan politique, il est question d'adhérer ou de faire adhérer quelqu'un à un parti, entrer ou faire entrer dans un groupe idéologique. Sur le plan religieux, enrôler correspond à l'action de faire adopter une croyance à quelqu'un puis de l'endoctriner. Sur la base de ces précisions, l'enrôlement traduit, en littérature, l'implication personnelle de l'écrivain dans la vie sociale de son temps. C'est une prise de parti explicite, un engagement au service de la cause que l'écrivain juge la plus légitime. S'inscrivant dans le rôle de héraut de la justice face aux agissements qui compromettent, à ses yeux, la sécurité du plus grand nombre, l'écrivain engagé ou enrôlé dans un groupe idéologique entreprend à son tour de faire adhérer ses allocutaires à ses pensées et à ses positions.

Autant les réformés exposent la France au péril, autant le poète des *Discours* appelle chacun des écrivains de son temps à s'impliquer dans les guerres de religion. Il faut à chacun de ces écrivains prendre sa responsabilité face à la crise politico-religieuse et ses dérives. Il leur faut constituer, avec Ronsard, de Guillaume des Autels, de Jean Lemaire et de Mellin de Saint-Gelais, un peloton de génies littéraires décidés à en découdre avec la propagande de Théodore de Bèze, de Hotman et des prédicants genevois. Il est question, pour ces écrivains du lendemain de Poissy, de s'inscrire eux aussi dans le rôle de sentinelles de la paix qui n'écriraient pas de satire farouche si le sort du royaume meurtri ne l'exigeait pas. C'est dans cette mesure que Ronsard proclame à leur attention :

> Vous sacré troupeau, sacrés mignons des Muses,
> […]
> De nostre jeune Prince escrivés la querelle
> Et armés Apollon et les Muses pour elle. (2015d : 527-532)

La situation de la France en péril en 1562 est suffisamment alarmante pour dissiper tout désengagement chez ses écrivains. Si ces derniers éprouvent la moindre indignation devant le sort du royaume à cette époque, ils doivent comprendre qu'il leur revient de consacrer leur génie à la vocation de boucliers communicationnels du Roi. Il leur appartient de porter la « riposte offensive » dans la guerre des mots ouverte par les réformés, les actions politiques et militaires devant, pour leur part, être laissées à la Reine Catherine, à Charles IX, à Henri III et aux *triumvirs*. Si ces écrivains souscrivent aux exhortations de Ronsard, ils pourront se regarder comme dignes fils de la France dans le miroir de leurs consciences. Quel regret cependant s'ils ne se conforment pas à la mission de l'écrivain dans la cité en crise ! Ils ne se pardonneront pas d'avoir failli à l'occasion de soutenir Charles IX, le jeune Roi, et de plaire, par-delà, à l'opinion publique contemporaine ainsi qu'aux générations suivantes. Le remords leur fera sentir qu'ils ont manqué à une responsabilité historique cruciale. Les tourments auxquels cette peine psychologique confronte sont les supplices que Ronsard leur fait redouter pour les infléchir à appartenir au cercle privilégié des porteurs de voix intègres qui ne se dérobent pas devant le devoir de vérité et de résistance contre les fauteurs de trouble.

Un véritable programme de satire militante collective se dessine ainsi dans les *Discours des misères*. L'adjuration vise un objectif principal dans cette œuvre de circonstance : pousser les représentants de l'ordre au XVI^{e} siècle, parmi lesquels les écrivains, à repenser chacun ses positions individuelles face aux guerres de religion. Elle porte ces allocutaires à se figurer que les exhortations de Ronsard sont légitimes puis à se mobiliser avec lui contre la violence. Avec les récurrences de l'impératif, temps par excellence de l'injonction, Ronsard tente, autant qu'il le peut, d'inciter prélats, justiciers et autres conseillers du Louvre à prendre parti contre l'actualité des violences qu'il met sur le compte de Théodore de Bèze et de Condé. Le silence face à ces violences n'est pas acceptable à ses yeux. Ce qui est particulier à la représentation satirique de ces violences et à sa mise en abîme, c'est la capacité de l'écriture testimoniale à susciter la révolte contre l'inacceptable et les fauteurs de trouble, ainsi qu'à fournir aux générations suivantes une liste d'anti-modèles à ne pas imiter. Dans le *Discours des misères,* l'appel central aux écrivains du temps expose les matériaux et les buts de cette satire des malheurs que la Réforme fait subir à la France :

O toy historien, qui d'ancre non menteuse
Escrits de nostre temps l'histoire monstrueuse,
Raconte à nos enfants tout ce malheur fatal,
Afin qu'en te lisant ils pleurent nostre mal,
Et qu'ils prennent exemple aux pechés de leurs peres,
De peur de ne tomber en pareilles miseres. (2015b : 115-120)

III. Visées de l'écriture testimoniale

En proclamant une écriture-miroir où le poète ne se sépare pas de l'historien, Ronsard veut, au moyen du récit-témoignage qui prétend adopter le ton du constat neutre, investir la poésie sur les guerres de religion d'une mission à la fois didactique et mobilisatrice. Sous forme de représentation mimétique, son écriture de témoignage colle de près avec les violences de 1562 et de 1563 en vertu d'une relation de contiguïté entre les vers réalistes et les cruautés que ces vers font imaginer. La *narratio*, à partir de cette exigence de rendre compte des exactions entre Français, devient un réquisitoire choquant. Les scènes de violence servent à « ancrer dans les esprits une image attachée à une signification criante » (Lestringant, 1986 : 59). Elles agacent les cibles réformées puis inspirent, à leur encontre, « le dégoût et la répulsion. La révolte aussi » (Fragonard, 1990 : 72). Elles transmettent aux narrataires la même indignation qui interdit à Ronsard tout décalage entre poésie et histoire dans le *Discours des misères*. Si Ronsard appelle à l'« ancre non menteuse » (2015b : 115), puis réduit lui-même l'écart entre les vers du *Discours des misères de ce temps* et le tumulte social qui les dicte, c'est que la narration de la violence guerrière permet d'abolir celle-ci. Il est question, comme plus tard chez Agrippa d'Aubigné dans *Les Tragiques* (1616), de la conviction suivant laquelle :

[…] le vice n'a point pour mere la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance ;
Elle est le chaud fumier sous qui les ords pechez
S'engraissent en croissant, s'ils ne sont arrachez :
Et l'acier des vertus mesme intellectuelles
Tranche et détruit l'erreur, et l'histoire par elles. (Aubigné, 2006 : II, 1087-1092).

La fonction de la poésie historique consiste à protester contre l'oubli des violences civiles. Il s'agit d'une affirmation conformément à laquelle, en dépit du déshonneur dont le récit des violences des guerres de religion couvre la France, il faut écrire l'histoire douloureuse de ce temps et la partager avec les contemporains et les générations suivantes. La narration des vérités cruelles de ce temps réveillera peut-être le mépris des étrangers à l'égard des Français. Mais en plus d'être une exigence de sincérité personnelle, le principe de vérité est, aux yeux de Ronsard, obligation d'obéir à la contrainte d'une histoire collective devenue si insupportable qu'écrire sans cette histoire est, ainsi que le stipule l'exorde de la *Continuation* cité plus haut (2015d : 599-602), presque une trahison de la conscience.

La poésie de témoignage sur les guerres de religion s'accorde avec la volonté de ne pas manquer au devoir de mémoire nullement excusable envers son époque. Elle est le produit d'une histoire déchirée qui rend impossible l'oblitération des misères sociales. Contraint par les troubles civils de 1562 à n'admettre plus de langage poétique surchargé de déclarations amoureuses, d'affabulations mythologiques ou de louanges aux grands, Ronsard redéfinit sa ligne poétique. Il se présente littéralement en poète intransigeant poussé par « la vocation

énonciative » (Maingueneau, 1993 : 78), ce sentiment d'indignation par lequel un écrivain se sent appelé à écrire sur le présent et qui lui impose de faire le procès de son temps.

Au reste, le repentir poétique du Vendômois plaît à la *doxa*. Quand le poète revoit ses manières d'écrire en plein temps de crise politico-religieuse, il donne à son discours poétique sur les guerres de religion les garanties qui lui permettent d'inspirer confiance aux allocutaires pour être lu jusqu'au bout et persuader d'adhérer à ses positions. Dénoncer les violences des guerres de religion est une marque de sens élevé de la justice. Ce trait force le respect et l'écoute. Recueillant et réprimant les atrocités dont il est témoin, Ronsard capte l'attention.

En somme, écrits par un poète en colère, les *Discours* assignent à l'écriture testimoniale la mission de mettre en garde contre les désastres de la première guerre de religion. Les tableaux qui y montrent l'état misérable de la France et la culpabilité des réformés provoquent l'indignation. Il est question, dans le sens des raisons didactiques avancées par Simon Goulart dans la préface des *Memoires de l'Estat de France*, d'une dénonciation engageante dont le souffle confère à la *narratio* sa force de mobilisation et d'incitation à la résistance contre la violence :

> Les choses dignes de memoire ne doyvent estre desrobees à la posterité […] Puisque le silence des uns fait croistre la fureur des autres souventesfois, […] qui osera dire qu'il ne soit meilleur, en quelque temps, de parler que de se taire ? ». (Goulart, 1578, s. p.)

Ronsard prône la poésie historiographique comme un moyen de faire office de reproche envers les catholiques et les protestants du XVI^e^ siècle, de servir aussi d'alerte à l'endroit des générations suivantes. La narration des violences civiles des guerres de religion se veut, dans ses *Discours*, un appel à la raison et une mise en garde didactique. Cette œuvre inspire, à sa manière, la pitié et la solidarité vengeresse envers la France meurtrie en 1562. Elle rend aussi à la poésie sa dignité perdue. Les fonctions de ce genre littéraire ayant fait l'objet de divergences suivant les époques et les auteurs, Ronsard ne se préoccupe pas d'esthétique au début des guerres de religion. Avec ces guerres, écrire équivaut pour lui à faire l'apologie de la poésie comme outil de dénonciation et de révolte contre l'inacceptable. Le Vendômois crée le *Discours des misères de ce temps* et la *Continuation* sur le modèle de récits-témoignages dont l'objet consiste à secouer les âmes de ses différents allocutaires. Rompre le mur des indifférences et rallier à ses convictions, voilà sa raison d'écrire ces textes où la question de la mobilisation occupe une place centrale. Cette question pose le problème du dialogue imaginaire que Ronsard établit avec le public de la France et de l'international qui reçoit et interprète, au XVI^e^ siècle ou au-delà, ses écrits poétiques sur les guerres de religion. Il s'agit de ce phénomène littéraire de dialectique entre le texte et le lecteur dont parle l'auteur de *Sémiotique de la poésie* (Riffaterre, 1983 : 12). Les lecteurs devant être des récepteurs actifs, c'est la capacité de l'écriture-miroir à inspirer des points de vue puis à provoquer des prises de position sociale qui fait que Ronsard ne conçoit pas les *Discours* sans la prise de parti ultime des individus auxquels il les adresse.

En plus de travailler à engager, dans le contexte de la première guerre de religion, ses coreligionnaires poètes dans le rôle de chantres de l'exigence de paix, Ronsard interpelle, le long des *Discours,* trois catégories d'allocutaires : les tenants des premiers rôles dans les deux groupes religieux en conflit pendant qu'il écrit ses pièces militantes ; les partisans ainsi que les lecteurs contemporains ou la postérité. Ces destinataires des *Discours* se répartissent entre adversaires, coreligionnaires et lecteurs-juges. Il s'agit à leur égard d'interpellations avec des fins rhétoriques contraires.

Ronsard entreprend de convaincre et de persuader de Bèze et les siens de leurs manquements aux bonnes mœurs et, en conséquence, de les forcer à revenir sur le droit chemin de la paix. Cette vocation constitue le socle du blâme. Il s'agit dans ce sens d'une satire sous le sceau de l'appel à la raison. Ronsard ne manque cependant pas de se tourner par moments vers les membres de son groupe idéologique. Poète militant, il a en charge de raffermir les fidélités à la cause catholique, qu'il confond avec l'autorité de Charles IX menacée, d'y faire adhérer également les épris de paix de tous bords de la *doxa* placés dans les rôles de juges devant les tableaux de la satire.

Pour rallier ces différents allocutaires à ses convictions sur le sujet des guerres de religion, Ronsard, avant tout développement discursif, entoure sa prise de parole sur ce sujet de toutes les garanties susceptibles de favoriser l'audience illocutoire. Il met en évidence son *éthos* dans l'*Élégie* (2015a : 15-24), dans le seuil de la *Continuation* (2015c : 1-8), dans la *Remonstrance* (2015d : 57-88 ; 215-220 ; 533-560 ; 599-602 ; 709-710) ainsi que dans la *Responce* (2015e : 21-22 ; 65-104 ; 309-316 ; 681-683 ; 1075-1086). Sur le plan rhétorique, ces représentations de soi servent d'escorte au discours poétique à vocation d'enrôlement. Elles correspondent aux apprêts oratoires dont Aristote (1991 : 181-182), Cicéron (1840 : 89) et aussi Perelman (2012 : 28) soulignent le rôle pragmatique essentiel dans la qualité de réception de tout discours par ses destinataires. Fort de sa colère contre les violences des guerres de religion, porteur aussi du mandat de la France (2015c : 441-444), Ronsard suit précisément le conseil de Cicéron soulignant que lorsqu'on veut favoriser l'écoute, on étudie les dispositions de ceux qui écoutent, on s'y conforme, on se plie à leur jugement (1840 : 21). Dans les *Discours*, jamais *éthos* satirique ne sera alors mieux armé pour se porter garant, dans l'acte même d'énonciation, de la vérité que Ronsard défend. Pour le Vendômois, l'*éthos* constitue l'argument décisif pour donner de la gravité à la stigmatisation de l'actualité funèbre (Debailly, 2012 : 429). Ronsard convoque tout le poids de sa réputation en répliquant aux prédicants qui l'accusent d'avoir composé le *Discours des misères de ce temps* et la *Continuation* pour plaire aux Valois : « Je ne suis incogneu » (2015e : 293). Avant cette évocation, sa résolution dès l'exorde de la *Continuation* à dénoncer les maux des guerres de religion dans tous leurs états a autant d'importance que les traits éthiques qui présentent le poète comme un patriote digne d'estime parce qu'en colère contre les misères de ses compatriotes.

Bref, l'esquisse de l'*éthos* permet à Ronsard un contact significatif avec les allocutaires. Elle affiche son statut face aux guerres de religion, fournit une vision d'ensemble sur la genèse des *Discours* dont elle renseigne aussi sur le style acéré. Plusieurs fois dans cette œuvre, Ronsard appelle ses coreligionnaires au combat. Par moments, il déploie la remontrance et l'adjuration, puis adresse aux porteurs de voix de son temps les apostrophes qui les disposent à opter, comme lui, pour la résistance ferme face aux réformés. Pour donner de nouvelles dispositions d'esprit aux écrivains catholiques de l'époque, Ronsard leur représente Condé, de Bèze, ses collègues prédicants et leurs fidèles comme étant des insensés coupables de sédition et de sacrilèges. Par ces accusations, il met ces figures littéraires dans des dispositions favorables à la résistance. Il multiplie également à leur intention les appels qui ne leur laissent nul autre choix que la mobilisation en faveur de la France. Il est question, dans l'adjuration, de disposer l'allocutaire de telle façon que le recours aux armes poétiques lui semble légitime et obligatoire, de le faire adhérer donc à la guerre des mots contre les ennemis intérieurs du royaume.

Dans le cas où les adjurations manqueraient de convaincre les écrivains du temps d'armer Apollon au nom de la paix nationale, Ronsard entame de parler à leurs sens pour exciter leur colère contre la Réforme. Les *Discours* misent, à partir de ce moment, sur la capacité des clichés

qui rendent compte des sacrilèges commis par les réformés à inquiéter. Cette fois-ci, il s'agit de provoquer l'indignation des porteurs de voix. Indépendamment des accents piquants de la remontrance, les images de violences permettent à Ronsard de dissiper tout désengagement face à l'iconoclasme huguenot, la sédition de Condé et ses conséquences. Dans le *Discours des misères* où elles occupent une place pivot, ces images irritent au plus haut point. Sur le plan rhétorique, leur fonction consiste à envoyer au combat l'entourage des Valois. Sur le plan sociologique, leur efficacité pragmatique se fonde sur le rôle tout-puissant de la représentation du mal à blesser la conscience du narrataire pour produire en lui un subtil effet de colère. À proprement parler, à force de montrer les malheurs dont il accuse la Réforme, Ronsard envisage de pousser les hommes du Louvre à décrier, devant le monde, les exactions de son époque. En plus d'inciter les *triumvirs* à foncer sans hésiter sur les protestants armés en 1562, il met en garde contre toute indifférence face aux violences de la première guerre de religion.

En définitive, face aux misères de son temps, Ronsard, dans les *Discours*, rappelle à la Reine Catherine, à ses deux fils Valois, aux *triumvirs* et aux hommes de parole du Louvre leurs obligations de servir de sentinelles à la France et à son Église. Sans oublier de se tourner par moments vers les coreligionnaires anonymes affligés par les violences, le poète indique à ces allocutaires les raisons au nom desquelles ils doivent faire face à la Réforme. Partout dans son œuvre militante, le Vendômois joue le rôle d'un meneur. Il y passe de la satire des adversaires à l'apostrophe des coreligionnaires. C'est par l'éloquence indignée qu'il entreprend d'influencer les pensées et les cœurs de ses allocutaires. De là, l'influence sur les passions des allocutaires est le moyen décisif de son art de la persuasion et de la mobilisation contre la violence guerrière.

BIBLIOGRAPHIE :

ARISTOTE (1991). *Rhétorique*. Traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemelryck, commentaires de Benoît Timmermans. Paris : Le Livre de Poche.

AUBIGNÉ, Agrippa de (2006) [1616]. *Les Tragiques*. Édition critique établie et annotée par Jean-Raymond FANLO. Paris : Champion Classiques.

AUTELS, Guillaume (1559). *Remonstrance au peuple françoys de son devoir en ce temps envers la majesté du Roy ; à laquelle sont adjoustez troys éloges de la paix, de la trefve et de la guerre*. Paris : André Wechel.

CICÉRON (1840). *L'orateur. Œuvres complètes de Cicéron*. Traduction nouvelle par M. Alphonse Agnant. Paris : C.L.F., Panckoucke.

DEBAILLY, Pascal (2009). Ronsard et la satire dans les *Discours des misères de ce temps*. Pascal DEBAILLY et Jean VIGNES (dir.), *Cahiers Textuel, n° 33, Pierre de Ronsard, Discours des misères de ce temps, Poésie et guerre civile*, 153-177.

DEBAILLY, Pascal (2012). *La muse indignée. La satire en France au XVI^e siècle*. Vol. I. Paris : Classiques Garnier.

DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Seuil.

FERRER, Véronique (2009). Le poète en situation. In Véronique FERRER, Frank LESTRINGANT et Alexandre TARRÊTE, *Sur les Discours des misères de ce temps de Ronsard : « D'une plume de fer sur un papier d'acier »* (pp. 31-55). Orléans : Éditions Paradigme.

FRAGONARD, Marie-Madeleine (1990). *La justice des princes. Commentaires des Tragiques, livres II et III*. Mont-de-Marsan : Éditions interuniversitaires.

GOULART, Simon (1578). *Memoires de l'Estat de France*. Vol. I. https://gallica.bnf.fr [consulté le 21 novembre 2020].

JOUANNA, Arlette (1996). *La France du XVI^e siècle. 1483-1598*. Paris : PUF.

LENIENT, Charles (1894). *La poésie patriotique en France dans les temps modernes. XVI^e^ et XVII^e^ siècles*. Vol. I. Paris : Librairie Hachette et Compagnie.

LENSTRINGANT, Frank (1986). *Agrippa d'Aubigné, Les Tragiques. Études littéraires*. Paris : PUF.

MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.

MAURRAS, Charles (2008). La politique de Ronsard [en ligne]. Édition électronique par Maurras.net. http://maurras.net/pdf/maurras_ronsard-politique.pdf [consulté le 27 juillet 2019].

MOLINIÉ, Georges (1972). *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie Générale Française.

PERELMAN, Chaïm (2012). *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris : Vrin.

RIFFATERRE, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil.

RONSARD, Pierre (2015a). *Élégie de Pierre de Ronsard Vandomois sur les troubles d'Amboise. À Guillaume des Autels gentilhomme Charrolois* [1560]. In *Œuvres complètes*, Vol. IV, édition établie et présentée par Paul LAUMONIER (pp. 30-32). Paris : Classiques Garnier.

RONSARD, Pierre (2015b). *Discours des misères de ce temps. À la Royne mere du Roy. Par Pierre de Ronsard Vandomois* [1562]. In *Œuvres complètes*, Vol. IV, édition établie et présentée par Paul LAUMONIER (pp. 33-48). Paris : Classiques Garnier.

RONSARD, Pierre (2015c). *Continuation du discours des misères de ce temps. À la Royne par Pierre de Ronsard Vandomois* [1562]. In *Œuvres complètes*, Vol. IV, édition établie et présentée par Paul Laumonier (pp. 49-76). Paris : Classiques Garnier.

RONSARD, Pierre (2015d). *Remonstrance au peuple de France* [1563]. In *Œuvres complètes*, Vol. IV, édition établie et présentée par Paul Laumonier (pp. 77-122). Paris : Classiques Garnier.

RONSARD, Pierre (2015e). *Responce de Pierre de Ronsard gentilhomme Vandomois aux injures et calomnies, de je ne sçay quels predicans, et ministres de Geneve. Sur son Discours et Continuation des misères de ce temps* [1563]. In *Œuvres complètes*, Vol. IV, édition établie et présentée par Paul Laumonier (pp. 123-195). Paris : Classiques Garnier.

SCHRENCK, Gilbert (2015). « Ligue ». In François ROUGET (dir.), *Dictionnaire de Pierre de Ronsard* (p. 387). Paris : Honoré Champion.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0004

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Memoria e imaginación en la reconstrucción literaria de la guerra civil española en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas

Memory and Imagination in the Literary Construction of the Spanish Civil War in *Soldados de Salamina* by Javier Cercas

LAURA CIOCHINĂ-CARASEVICI
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
laura.carasevici@uaic.ro

Palabras clave

guerra civil española; Rafael Sánchez Mazas; proceso de autoficcionalización; memoria; imaginación.

¿Un relato real dentro de una novela? En *Soldados de Salamina* Javier Cercas convierte un episodio de la guerra civil española —el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de Falange— en la materia narrativa del relato real que se propone escribir desde su posición de autor-personaje. A través de este proceso de autoficcionalización y de las versiones ficcionalizadas de otros personajes que aparecen en la novela con sus nombres reales, la reconstrucción literaria de tal episodio —aunque rigurosamente documentada— está envuelta, a lo largo de la novela, en una sombra de duda respecto de la veracidad de los hechos históricos relatados por Cercas. No obstante, tal como me propongo destacar en este trabajo, el autor extremeño parece alimentar las dudas del lector cada vez que tiene la oportunidad, como para advertir que la rememoración del pasado está sujeta a las deformaciones específicas de la memoria y la imaginación y que a veces la realidad imaginada puede ser más real que la realidad objetiva.

Keywords

Spanish Civil War; Rafael Sánchez Mazas; autofictionalization process; memory; imagination.

A true story within a novel? In *Soldados de Salamina* Javier Cercas turns an episode of the Spanish Civil War – the shooting of Rafael Sánchez Mazas, founder and ideologist of the Spanish *Falange* – into the narrative material of the true story that he proposes to write from his position as an idiosyncratic narrator. Through this process of autofictionalization and the fictionalized versions of other characters that appear in the novel with their real names, the literary reconstruction of the above-mentioned episode – although thoroughly documented – is wrapped up, throughout the novel, in a shadow of doubt with regard to the veracity of the historical events reported by Cercas. However, as we intend to highlight in this paper, the Extremaduran author seems to feed the reader's doubts every time he has the opportunity, as if to warn that the recollection of the past is subject to the deformations specific to memory and imagination and that sometimes the imagined reality can be more real than the objective one.

Para escribir novelas no hace falta imaginación (…). Sólo memoria. Las novelas se escriben combinando recuerdos.
(Cercas, 2001: 149)

Las palabras que constituyen el lema de este trabajo pertenecen a Roberto Bolaño, uno de los personajes que aparecen con su nombre real en la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. Sin referirnos a la frágil precisión de esta observación —ya que, desde el punto de vista de la psicología del desarrollo de la imaginación, la combinación de imágenes mentales representa, de hecho, una operación propia de la imaginación (Taylor, 2013: 406)—, la ambigüedad de las palabras puestas en boca de Roberto Bolaño rodea, en efecto, la novela entera. Así, nos las habemos con un juego entre la recuperación de la Guerra Civil a través de la "historia-memoria" y su reconstrucción a través de la "memoria-ficción", tal como llama Pierre Nora (2008: 39) a los dos tipos de lugares de memoria.

En verdad, en lo que toca a la historia-memoria anteriormente mencionada, al tratarse de una novela rigurosamente documentada, según lo confiesa Cercas en «Nota del autor» —"Este libro es fruto de numerosas lecturas y de largas conversaciones" (2001: s. p.)—, *Soldados de Salamina* puede realmente ser considerada una obra que logra superar el llamado "«pacto de silencio» establecido durante la transición" (Palomo Alepuz, 2020: 4). Más concretamente, el pacto suponía que, para proteger la frágil democracia que había acabado de instalarse, "se sacrificó el deseo de saber: hubo pocas iniciativas dedicadas a conmemorar el pasado e incluso ciertas reticencias a la hora de incluir contenidos relacionados con la guerra o la posguerra en los programas educativos" (5). De este modo, a pesar de que la novela de Javier Cercas está construida en torno al misterio que envuelve el fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo de Falange, el lector llega, a través de las líneas narrativas mañosamente dibujadas por el autor extremeño, a tener acceso a una reveladora reconstrucción literaria de la guerra civil española y no tanto de la guerra en sí, así como de las entrañas de su mecanismo ideológico desencadenante.

En lo que atañe al segundo tipo de memoria que alimenta la novela de Cercas —la memoria-ficción—, antes de todo cabe destacar el hecho de que se trata de una obra de metaficción, o sea, el autor introduce al lector al universo ficcional del proceso de creación de su novela —*Soldados de Salamina*— esto es, justamente la novela que está escribiendo el protagonista, quien es, en realidad, el autor mismo. De esta manera, se crea la impresión de que la novela se construye a medida que vamos leyéndola y se percibe también el poder desconcertante de la autoficción, ya que, en este universo ficcional, hay una „coincidencia identitaria entre protagonista y autor" (García-Cardona, 2022: 510).

Hay varias razones por las cuales Cercas ha decidido convertirse en personaje autoficcional. Una de estas razones radica en el hecho de que algunos de los personajes de la novela aparecen con su nombre real. Por consiguiente, tal como lo explica el autor mismo en *Diálogos de Salamina*, "si todo el mundo —Sánchez Mazas, los Figueras, Ferlosio, Trapiello, Bolaño, etc.— aparecía con su nombre real, hubiera sido una incongruencia total que el autor no apareciera también con el suyo; si hubiera hecho eso, todo el mecanismo literario hubiera dejado de funcionar" (*apud* Saval, 2007: 62).

Al mismo tiempo, todos estos espejos narrativos en los que vislumbramos varias capas identitarias de los personajes de la novela desempeñan el papel de sembrar la duda en el lector que empieza a cuestionarse sobre la veracidad de las informaciones contenidas en el relato de

Cercas. De este modo, aparece la pregunta válida: ¿en qué medida puede la memoria histórica escaparse al poder ficcionalizante de la rememoración?

Para sorprender esta tensión entre los dos lugares de memoria, a lo largo de la novela el personaje Javier Cercas proclama repetidamente el carácter real del relato que está escribiendo sobre el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas, pero como esta aseveración suya se nutre de la savia del universo ficcional implícito de la novela, las dudas del lector se intensifican. Así, en la primera parte de la novela, «Los amigos del bosque», al hablar con el historiador Miquel Aguirre —personaje que también aparece con su nombre real y el cual "según decía, llevaba varios años estudiando lo ocurrido durante la guerra civil en la comarca de Banyoles" (Cercas, 2001: 25)— sobre su interés por el fusilamiento de Mazas, fusilamiento al que este se había escapado con la ayuda de un soldado republicano, el personaje Javier Cercas confiesa: "—Yo ya no escribo novelas —dije—. Además, esto no es una novela, sino una historia real" (35). En otra conversación, esta vez con Conchi, su novia, el personaje Javier Cercas le dice a esta que no está escribiendo una novela, sino un relato real y profundiza tal distinción, manteniendo, no obstante, las sombras de ambigüedad: "—[...] Espero que no sea una novela. —No —dije, muy seguro—. Es un relato real. —¿Y eso qué es? Se lo expliqué; creo que lo entendió. —Será como una novela —resumí—. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad" (66).

Al equiparar el relato real con una novela en la que todo es verdad, esto es, describir un relato real recurriendo justamente a la palabra *novela*, el autor parece aludir a la dificultad, casi insuperable, de separar la realidad de su meollo ficcional, o sea, de su reflejo en la mente del ser humano. Esta sensación de fina frontera entre realidad y ficción se acentúa en la conversación entre Cercas y Bolaño, en la tercera parte de la novela, «Cita en Stockton», conversación en la que Cercas intenta destacar, una vez más, el carácter real de su relato: "—¡Chucha, Javier! —exclamó Bolaño—. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo. —No estoy escribiendo. —Contradictoriamente añadí—: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real. —Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por los menos para quien los lee, que es lo único que cuenta" (164).

Esta conversación hace transparentarse el hecho de que el carácter real de un relato radica en su cualidad de ser bueno para quienes lo leen. Consiguientemente, la subjetividad que supone este enfoque contribuye a aumentar, una vez más, las dudas del lector respecto de la veracidad del relato de Cercas. En los ejemplos de arriba, las superposiciones ambiguas entre realidad y ficción, o sea, entre la historia-memoria —accesada al escribir un relato real— y la memoria-ficción —accesada al escribir una novela— son ensanchadas bien por el autor-personaje, bien por los demás personajes, como en el caso de Bolaño. Sin embargo, en la novela hay también momentos cuando el autor-personaje empieza a tener él mismo dudas en cuanto a la autenticidad de los relatos referidos por los personajes con los que habla con el fin de recoger informaciones sobre Sánchez Mazas y su fusilamiento: "Me pregunté si esos relatos se ajustarían a la realidad de los hechos o si, de forma acaso inevitable, estarían barnizados por esa pátina de medias verdades y embustes que prestigia siempre un episodio remoto y para sus protagonistas quizá legendario, de manera que lo que acaso me contarían que ocurrió no sería lo que de verdad ocurrió y ni siquiera lo que recordaban que ocurrió, sino sólo lo que recordaban haber contado otras veces" (60).

En ciertas ocasiones, las dudas de Cercas adquieren valencias rayanas en la decepción y la frustración:

> [...] me dije que quizá, como algunos habían sospechado desde el principio, Sánchez Mazas ni siquiera había estado en el Collell, y que acaso toda la historia del fusilamiento y de las circunstancias que lo rodearon no era más que una inmensa superchería minuciosamente urdida por la imaginación de Sánchez Mazas —con la colaboración voluntaria e involuntaria de parientes, amigos, conocidos y desconocidos— para limpiar su fama de cobarde, para ocultar algún episodio deshonroso de su extraña peripecia de guerra y, sobre todo, para que algún investigador crédulo y sediento de novelerías la reconstruyese sesenta años después, redimiéndole para siempre ante la historia. (63)

Las mismas incertidumbres brotan en la mente del autor-personaje cuando, "sentado en un cubículo del archivo de la Filmoteca de Cataluña" (40), escucha el relato que Sánchez Mazas hace de su fusilamiento ante una cámara: "[...] no pude evitar un estremecimiento indefinible, porque supe que estaba escuchando una de las primeras versiones, todavía tosca y sin pulimentar, de la misma historia que casi sesenta años más tarde había de contarme Ferlosio, y tuve la certidumbre sin fisuras de que lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces" (40-41).

He aquí un ejemplo de cómo lo que a veces recordamos son nuestros propios recuerdos sobre determinados hechos reales y no los hechos en sí, por lo que, en este proceso de recuperación de la memoria de un fragmento de la realidad, lo que recuperamos es más bien un fragmento de nosotros mismos y de las personas a las que recordamos, especialmente cuando estas ya no están vivas. Asimismo, en este proceso de rememoración, la realidad se diluye cada vez más, mientras que nuestra identidad y la de las personas a las que recordamos se hacen más fuertes, al hacerse más fuerte nuestra memoria. Lo importante no es la realidad en sí, sino su recordación. Es quizá lo que Cercas se propone pintar en esta novela, esto es, la idea de que mientras alguien siga siendo recordado por los demás, no está del todo muerto. Esta idea aparece en diversos momentos a lo largo de la novela. Así, por ejemplo, al hablar con Jaume Figueras, hijo de Joaquim Figueras, uno de los tres republicanos —los amigos del bosque— que habían ayudado a Sánchez Mazas a sobrevivir en los días después de su fallido fusilamiento, Cercas revela sus pensamientos acerca del poder que tienen los recuerdos a la hora de anular simbólicamente la muerte de los seres queridos o de las víctimas de una guerra: "—¿Es verdad que va usted a escribir sobre mi padre y sobre Sánchez Mazas? —me espetó. —¿Quién le ha dicho eso? —Miquel Aguirre. «Un relato real», pensé, pero no lo dije. «Eso es lo que voy a escribir.» También pensé que Figueras pensaba que, si alguien escribía acerca de su padre, su padre no estaría del todo muerto" (51).

Esta función de la memoria surge también cuando Cercas habla de la muerte de su padre, pero en este contexto la relación entre el que recuerda y la persona recordada recibe matices más complejos y conmovedores, en el sentido de que los que ya no están vivos piden su derecho a tener su lugar entre nuestros recuerdos para que no pasen del todo al olvido: "Comprobé que tenía la cabeza muy clara y la memoria intacta y, mientras vagamente le escuchaba, se me ocurrió que Miralles tenía la misma edad que hubiera tenido mi padre de haber estado vivo; [...] Pensé que, aunque hacía más de seis años que había fallecido, mi padre todavía no estaba muerto, porque todavía había alguien que se acordaba de él. Luego pensé que no era yo quien recordaba a mi padre, sino él quien se aferraba a mi recuerdo, para no morir del todo" (185).

El no poder no recordar a los que ya no están vivos porque ellos se aferran a nosotros y a nuestros recuerdos parece quitar al proceso de rememoración su índole intencional. Bajo esta perspectiva innovadora que propone Cercas, ya no somos nosotros quienes decidimos recordar y, por ende, la decisión individualista de recordar debe ser sustituida por una actitud generosa: prestar atención a los que piden que sean recordados. Recordar de esta manera deja de ser un acto egoísta y pasa a ser un acto de solidaridad. Prestar atención al pasado, prestar atención a los que murieron luchando por una causa, quizás ajena a ellos, representa una actitud que va más allá del esfuerzo consciente de no olvidar. Es una forma de vivir.

Estas dos actitudes, de indiferencia hacia el pasado y la atención prestada a los que quieren seguir viviendo aunque muertos, son captadas, de una manera emocionante, en la conversación que el autor-personaje entabla con Miralles, el soldado que Cercas sospecha ser el que le había perdonado a Sánchez Mazas la vida:

> —Miralles siguió hablando, más deprisa, sin secarse las lágrimas, que le caían por el cuello y le mojaban la camisa de franela—. Nadie se acuerda de ellos, ¿sabe? Nadie. Nadie se acuerda siquiera de por qué murieron, de por qué no tuvieron mujer e hijos y una habitación con sol; nadie, y, menos que nadie, la gente por la que pelearon. No hay ni va a haber nunca ninguna calle miserable de ningún pueblo miserable de ninguna mierda de país que vaya a llevar nunca el nombre de ninguno de ellos. ¿Lo entiende? Lo entiende, ¿verdad? Ah, pero yo me acuerdo, vaya si me acuerdo, me acuerdo de todos [...]. (198-199)

> Pensé: «Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo y Miquel Aguirre del suyo y Jaume Figueras del suyo y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas: se acuerda porque, aunque hace sesenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos. O quizá no es él quien se acuerda de ellos, sino ellos los que se aferran a él, para no estar del todo muertos. «Pero cuando Miralles muera», pensé, «sus amigos también morirán del todo, porque no habrá nadie que se acuerde de ellos para que no mueran.» (199)

Volviendo al tema del relato real, conviene destacar que la primera parte del libro concluye con la conversación entre Javier Cercas y el director del periódico donde trabaja el autor-personaje, conversación en la que este le comunica a su jefe la decisión de escribir un trabajo centrado en el fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas. Con esta ocasión, Cercas retoma su obsesión por escribir un relato real: "Al día siguiente, apenas llegué al periódico, fui al despacho del director y negocié un permiso. —¿Qué? —preguntó, irónico—. ¿Otra novela? —No —contesté, satisfecho—. Un relato real. Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato. —Me gusta —dijo—. ¿Ya tienes título? —Creo que sí —contesté—. *Soldados de Salamina*" (72).

Al elegir este título, *Soldados de Salamina*, Cercas confronta al lector con un nuevo atolladero desde el punto de vista de la recepción de su obra. Se trata de una especie de engorro cognitivo, paradójicamente agradable, ya que la mente del lector tiene que empezar a funcionar en distintos niveles de recepción literaria. Más concretamente, según consta de una conversación anterior que el autor-personaje Cercas tiene con Daniel Angelats, uno de los amigos del bosque, *Soldados de Salamina* es precisamente el título que Sánchez Mazas había

preparado para un libro que pensaba escribir sobre los tres amigos que lo habían ayudado durante los días que pasó en el bosque, después de su fallido fusilamiento: "Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; es un título raro, ¿no?" (71).

Por consiguiente, el lector advierte que lo que tiene entre manos es el cumplimiento, por parte del autor-personaje, de un proyecto que, de hecho, resulta haber brotado en la mente de uno de los personajes del libro que está leyendo. Así las cosas, el lector no puede dejar de comparar mentalmente lo que Sánchez Mazas —que, además de fundador e ideólogo de Falange, fue también uno de los "buenos escritores falangistas" (20)— hubiera escrito en su libro y el libro que tiene entre manos. El surgimiento de tal comparación parece tener la función de hacer consciente al lector de la importancia que tienen los escritores a la hora de corregir el pasado, porque, aunque Sánchez Mazas no había cumplido su promesa de escribir un libro sobre sus amigos republicanos del bosque, Javier Cercas, a través de su novela, logra enmendar ese fallo.

Recurriendo a todos estos estratos entrelazados de objetivación y ficcionalización de la realidad, el autor alcanza su fin, esto es, advertir que cualquier recuperación de la memoria sobre un acontecimiento histórico está sujeta a deformaciones, incongruencias, ambigüedades, incertidumbres, filtrajes emocionales y zonas vacías.

La zona vacía en torno a la cual está construida la novela de Cercas está representada por la presencia de Rafael Sánchez Mazas en el fusilamiento de Collell y la identidad del soldado republicano que le había perdonado la vida. Es esta zona vacía a la que el autor intenta dar una consistencia real a través de su relato. Esta empresa es tanto más enardecedora cuanto que no hay fuentes históricas que prueben la presencia de Sánchez Mazas en tal fusilamiento. Solo hay una grabación del archivo de la Filmoteca de Cataluña en la que aparece Sánchez Mazas hablando de su fusilamiento y una serie de relatos perteneciendo a las personas a quienes Sánchez Mazas les había contado su historia, es decir, sus amigos del bosque —los muchachos del pueblo Cornellà de Terri, quienes, después de haberse escapado Sánchez Mazas al fusilamiento, "le protegieron y le alimentaron hasta que llegaron los nacionalistas" (18)—, su hijo Rafael Sánchez Ferlosio, de quien el autor-personaje oyó contar la historia por primera vez, su mujer Liliana Ferlosio y, en efecto, "todo el que se le ponía por delante" (37) o "todo el que aceptaba escucharle" (39). A través de esta alusión irónica al hecho de que Sánchez Mazas contaba repetida e indiferenciadamente su fusilamiento a todos los que se le ponían por delante, Cercas empieza a arrojar una sombra de duda respecto de la veracidad del acontecimiento y de las intenciones nobles de Sánchez Mazas. Esta sombra pasa a configurarse con pregnancia en la conversación que el autor-personaje tiene con el escritor Andrés Trapiello —que también aparece con su nombre real—, editor de la obra de Sánchez Mazas. Antes de hablar con Trapiello, Cercas lee uno de sus libros, libro en el que este cuenta la historia del fusilamiento de Sánchez Mazas, y constata, con asombro, la similitud perfecta entre el relato de Trapiello y su propio artículo que había escrito para el periódico después de que el hijo de Sánchez Mazas le había contado por primera vez la historia de su padre: "La similitud puntualísima entre el relato de Trapiello y el mío me sorprendió. Pensé que Trapiello se lo habría oído contar al propio Ferlosio (o a alguno de los demás hijos de Sánchez Mazas, o a su mujer) e imaginé que, de tanto contar la historia Sánchez Mazas en su casa, ésta había adquirido para la familia un carácter casi formulario, como esos chistes perfectos de los que no se puede omitir una sola palabra sin aniquilar su gracia" (36-37).

Los pensamientos que tiene el autor-personaje en ese momento giran en torno a la idea de que hay historias que se han petrificado en la memoria colectiva en la misma forma en la que fueron contadas por primera vez como para dar testimonio de su autenticidad. En realidad, es posible que esta rigidez de la rememoración indique el cariz dudoso del objeto de los recuerdos. Trapiello, en su conversación con el autor-personaje, intenta explicar el mecanismo psicológico que está detrás de tal actitud: "Me imagino que durante una época Sánchez Mazas se lo contó a todo el que se le ponía por delante. Claro que era una historia brutal, pero, en fin, no sé... Supongo que era tan cobarde (y todo el mundo sabía que era tan cobarde) que debió de pensar que ese episodio tremendo le redimía de algún modo de su cobardía" (37).

Efectivamente, la posibilidad de que el fusilamiento de Sánchez Mazas sea una mentira está sugerida, más o menos abiertamente, por varios personajes de la novela. El primero que habla sin ambages sobre esta posibilidad es el historiador Miquel Aguirre en su conversación con Cercas: "Es una historia que corrió mucho después de la guerra, todo el que conoció por entonces a Sánchez Mazas la cuenta, supongo que porque él se la contaba a todo el mundo. ¿Sabías que mucha gente pensó que era mentira? Y en realidad todavía hay quien lo piensa" (33). En otro momento de la novela, cuando Miralles —el soldado republicano que Cercas cree ser el que le había perdonado a Sánchez Mazas la vida— le cuenta el fusilamiento del Collell, es el autor-personaje mismo quien parece querer oír que el fusilamiento es una mentira: "—O sea, que según usted no fue un fusilamiento. —No me haga decir cosas que no he dicho, joven. Yo sólo le cuento las cosas como son, o como yo las viví. La interpretación corre de su cuenta, que para eso es usted el periodista, ¿no? Además, reconocerá usted que, si alguien mereció que lo fusilaran entonces, ése fue Sánchez Mazas: si lo hubieran liquidado a tiempo, a él y a unos cuantos como él, quizá nos hubiéramos ahorrado la guerra, ¿no cree?" (190).

Si mereció o no que lo fusilaran es la sustancia narrativa de la segunda parte de la novela, parte titulada «Soldados de Salamina», esto es, justamente el relato que el autor escribe después de haber recopilado todas las informaciones sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas y los amigos del bosque. En esta parte, a través de un retrato para cuya construcción Cercas recurre tanto a la memoria, como a la imaginación, la figura del escritor falangista es rescatada del olvido y dejada que perdure en la mente del lector, tanto con sus cualidades, como con sus defectos. De verdad, es impresionante la manera en la que Cercas logra presentar objetivamente esta mezcla de luz y oscuridad presente en la personalidad de Sánchez Mazas. Quizá el "periodista algo poeta de Bilbao" (Payne, 1985: 69) tuvo buenas intenciones y nunca se imaginó que el grito ritual de «¡Arriba España!» tuviera el efecto opuesto, o sea, enterrar el país en un horrendo régimen de dictadura. Este idealismo que muestra Sánchez Mazas antes de estallar la guerra se desprende sugestivamente del siguiente fragmento en el que se nos presenta a un Sánchez Mazas ya convertido al fascismo, después de haber vivido siete años en Italia; su sueño, tal como lo describe Cercas, es hacer que "el tiempo de los héroes y los poetas" (2001: 80) vuelva a España igual que "había vuelto a Italia" (80) con la llegada de Benito Mussolini en quien, según Cercas, ve Sánchez Mazas "la reencarnación de los condotieros renacentistas" (80). La gran dosis de imaginación que utiliza Cercas en el sondeo psicológico de la compleja personalidad de Sánchez Mazas hace que el retrato, con rasgos positivos, del fundador e ideólogo de Falange, adquiera un importante valor artístico que, paradójicamente, resalta la veracidad de dicho retrato:

> [...] quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en

> ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso. [...] Así que en 1929, de regreso a Madrid, Sánchez Mazas ya había tomado la decisión de consagrarse por entero a lograr que ese tiempo también volviera a España. En cierto modo lo consiguió. Porque la guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y los poetas, y en los años treinta poca gente empeñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él en conseguir que en España estallara una guerra. (80-81)

La misma paradoja se da con la plasmación de los rasgos negativos de la figura de Sánchez Mazas. Cuanta más imaginación y más valor artístico vierte Cercas en la cristalización del retrato del falangista, más vigor y más autenticidad cobra su carácter. Por consecuencia, parece que, a veces, para tener acceso a las capas más profundas de la realidad, se precisa mucha imaginación y sensibilidad:

> [...] es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas que siempre ganan las guerras, y por eso Sánchez Mazas, que estuvo siempre al lado de José Antonio y desde ese lugar de privilegio supo urdir una violenta poesía patriótica de sacrificio y yugos y flechas y gritos de rigor que inflamó la imaginación de centenares de miles de jóvenes y acabó mandándolos al matadero, es más responsable de la victoria de las armas franquistas que todas las ineptas maniobras militares de aquel general decimonónico que fue Francisco Franco. (49)

Aunque sombría, agobiadora y difícil de aceptar, la perspectiva de que la vertiente poética de las palabras pueda convertirse en una de las más vigorosas raíces de una guerra entraña también una semilla de optimismo, dado que las palabras pueden igualmente poner fin a una guerra. "«Por aquí no hay nadie!»" (18) grita el soldado republicano que, en vez de delatar a Sánchez Mazas, le perdona la vida, después de que este se había escapado al fusilamiento del Collell. La guerra ya estaba perdida por los republicanos y estos "huían en desbandada por los Pirineos" (18), pero estas cinco palabras —*por aquí no hay nadie*—, que le salvan a un enemigo la vida, enemigo por cuyas venas corren, de hecho, la misma identidad nacional y la misma historia, ponen fin a otro tipo de guerra: la guerra del odio, de la intolerancia y de la falta de solidaridad humana.

¿Quién es este soldado republicano que le perdona a Sánchez Mazas la vida? Cercas dedica la tercera parte de su novela, «Cita en Stockton», al relato de su tremendo esfuerzo por encontrar a este magnánimo soldado. Piensa haberlo encontrado en la persona del viejo soldado Miralles y todos los indicios lo convencen de ello. Sin embargo, cuando le pregunta sobre su identidad, la respuesta que le da el soldado no es la que esperaba Cercas: "Yo estaba seguro de cuál iba a ser la respuesta, porque creía que Miralles no podía negarme la verdad. Casi como un ruego pregunté—: Era usted, ¿no? Tras un instante de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue: —No." (202).

No. Un *No* que no puede ser captado por los instrumentos con los que opera la rememoración del pasado. Un *No* que trasciende la historia y que encuentra su expresión en el acto de imaginar y sentir las profundidades del ser humano. Un *No* que solo los artistas pueden rescatar del olvido. Dice Cercas: "[...] un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce,

sino precisamente de lo que ignora" (142). Un escritor escribe sobre este caleidoscópico *No*, sobre lo que ignora, esto es, el misterioso ser humano capaz de incitar a la guerra, pero también de perdonarle a un enemigo la vida.

BIBLIOGRAFÍA:

CERCAS, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

GARCÍA-CARDONA, Juan (2022). Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: Mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, *2*, 509-533.

NORA, Pierre (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Traducido del francés por Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce.

PALOMO ALEPUZ, Laura (2020). El relato literario de la Guerra Civil Española en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Tonos Digital*, *1*, 1-20.

PAYNE, Stanley G. (1985). *Falange. Historia del fascismo español.* Traducido del inglés por Francisco Farreras. Madrid: Sarpe.

SAVAL, José V. (2007). Simetría y paralelismo en la construcción de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, *1*, 62-70.

TAYLOR, Marjorie (2013). *The Oxford Handbook of the Development of Imagination*. New York: Oxford University Press.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0005

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Teatralización de la guerra civil española y estética de la confrontación en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti y *Guernica* de López Mozo

Theatricalization of the Spanish Civil War and Aesthetics of the Confrontation in *Noche de Guerra en el Museo del Prado* by Alberti and *Guernica* by López Mozo

HARMAN KAMWA KENMOGNE
Université de Yaundé I
kamwakenmogneherman@yahoo.fr

Palabras clave

teatro; pintura; guerra civil española; intermedialidad; reconciliación; Historia; dispositivo mediático.

La presente reflexión es un estudio de las obras teatrales *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti y *Guernica* de Jerónimo López Mozo. El estudio plantea el problema del proceso de teatralización de la guerra civil española en las obras de Alberti y López Mozo: ¿cómo la pintura representa el conflicto y qué funciones desempeña esta remediación de obras pictóricas en el teatro y en la sociedad española? De acuerdo con el principio de la intermedialidad que posibilita el análisis de las intrincaciones e interacciones entre los medios de comunicación, mostramos que los dos dramaturgos españoles personifican y re-contextualizan la pintura como el principal soporte de su proceso creativo en la reconstrucción intermediática del conflicto. De la estética de la confrontación surge una experiencia original y dolorosa del combate y la necesidad de liberar el pasado con el propósito de restablecer la justicia y posibilitar la reconciliación del pueblo consigo mismo y con sus instituciones.

Keywords

theater; painting; Spanish Civil War; intermediality; reconciliation; History; media device.

The present reflection is a study of the theatrical works *Noche de guerra en el Museo del Prado* by Rafael Alberti and *Guernica* by Jerónimo López Mozo. The study raises the problem of the process of theatricalization of the Spanish civil war in the works of Alberti and López Mozo: how does painting represent the conflict and what functions does this remediation of pictorial works play in the theater and in Spanish society? In accordance with the principle of intermediality that enables the analysis of the intricacies and interactions between the media, we show that the two Spanish playwrights personify and re-contextualize painting as the main support of their creative process in the intermedial reconstruction of the conflict. From the aesthetics of confrontation arises an original and painful experience of combat and the need to release the past in order to restore justice and enable the reconciliation of the people with themselves and their institutions.

> *La guerra española, iniciada por un golpe militar contra el gobierno democráticamente elegido, fue una guerra de muchas guerras, algunas con largas historias: una guerra para resolver profundos conflictos sociales […]; una guerra de lucha de clases; una guerra de religión, entre el oscurantismo y la modernización; una guerra ideológica […]; una guerra entre creencias políticas antagonistas.*
>
> Ronald Fraser (2011: 111)

Introducción

Las obras dramáticas *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Rafael Alberti y *Guernica* (2001 [1969]) de Jerónimo López Mozo son dos artefactos culturales que cuestionan el conflicto civil de 1936 en España. Los dos dramaturgos españoles ofrecen una muestra de esta guerra desde una perspectiva histórica, cultural y republicana. Si el conflicto que Alberti y López Mozo representan parece algo lejano hoy en día, es un acontecimiento histórico cuyo impacto sigue vigente en el siglo XXI, tal como indica Álvarez Tardío: "Una cruenta guerra civil, con unos quinientos mil muertos, y una de las dictaduras más longevas del siglo XX, habrían dejado una huella difícil de borrar. Las heridas, cicatrizadas pacientemente durante la Transición y varias décadas de democracia, siempre pueden volver a supurar" (2010: 77-78).

Subrayamos aquí la necesidad de revisitar la historia a través de una nueva lectura de las obras para que no vuelvan a supurar las cicatrices, sino que sirvan de lecciones para evitar nuevos conflictos. Y es que la poética con la que los dramaturgos expresan los hechos puede posibilitar un mejor conocimiento de la historia y cultura españolas. En su proceso escritural, Rafael Alberti (1975) se sirve de diferentes cuadros de pintores como Goya, Ticiano, Velázquez y Fra Angélico para elaborar la acción dramática. Alberti comparte este proceso escritural con López Mozo cuya obra es una remediación del cuadro *Guernica* de Pablo Picasso. Los personajes de las dos obras son figuras pictóricas que bajan de los diferentes cuadros históricos para recrear el ambiente de una guerra civil española representada, en el caso de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, como si fuera el eco de la guerra de la Independencia (1808) en la que los españoles se defendieron contra la ocupación francesa.

En nuestra lectura, se plantea el problema del proceso de teatralización de la guerra civil española en las obras de Alberti y López Mozo: ¿cómo la pintura representa el conflicto y qué funciones desempeña esta remediación de obras pictóricas en el teatro y en la sociedad española? Como veremos a continuación, los dos dramaturgos exploran la reacción del pueblo frente a la agresión de la joven república, no sólo para legitimar su postura en la memoria histórica y cultural, sino también para cuestionar el funcionamiento de las instituciones, pues, como indica Pathé Diagne, "el papel de la Historia en la existencia de un pueblo es vital, la Historia es uno de los factores que aseguran la cohesión de los diferentes elementos de una colectividad: una especie de cemento social" [nuestra traducción] (2006: 52). El estudio permite subrayar el reto de una verdadera concordia capaz de fomentar un estado de bienestar común. Considerando el recurso sistemático a la pintura en las dos obras, nos valemos de la intermedialidad para analizar las interconexiones e interacciones entre todos esos dispositivos mediáticos en la producción del sentido de las dos obras. Compartimos la concepción de Müller porque insiste en la materialidad de las relaciones y sus funciones sociales: "El potencial de la intermedialidad me parece que reside en que transgrede las restricciones de la investigación sobre el medio "literatura", que opera una diferenciación de interacciones e

interferencias ENTRE varios medios, y que orienta la investigación hacia las materialidades y funciones sociales de este proceso" [nuestra traducción] (2006:103).

Nos interesan las pautas metodológicas de Fotsing Mangoua (2014) para quien la intermedialidad es pertinente para el estudio de las obras contemporáneas. Propone tres dimensiones correlativas: a) la identificación y el inventario de los medios intrincados; b) el análisis del impacto de esas presencias en la estética; c) la exploración de las significaciones en términos de ideología. Consideramos la pintura aquí como un verdadero dispositivo mediático en el sentido de Giorgio Agamben, es decir, "un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, que sea discursiva o no: discurso, instituciones, edificios, leyes, medidas policiales, propuestas filosóficas. El dispositivo tomado en sí mismo es la red que se establece entre estos elementos" [nuestra traducción] (2007: 10-11). En este ángulo, las interacciones de la pintura en la obra dramática concuerdan con la etimología del texto como tejido: "Por 'texto' entendemos que es necesario entender cualquier producción estética que constituya un 'tejido' de palabras, sonidos, pigmentos o imágenes" [nuestra traducción] (Méchoulan, 2003: 9). Tras analizar la reconstrucción intermediática del conflicto en las dos obras, presentamos la estética de la confrontación y, por último, la fabricación del sentido y la liberación del pasado.

1. De la pintura a la reconstrucción intermediática del conflicto

Las obras *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1975) de Rafael Alberti y *Guernica* (2001 [1969]) de Jerónimo López Mozo destacan por el recurso a la pintura como base de la creación artística. Estas dos obras revelan dos ejes significativos a partir de los títulos. Tenemos el eje del conflicto ilustrado por la guerra civil española (1936-1939) y el eje mediático, ilustrado por la pintura a través del Museo del Prado de Madrid y el cuadro *Guernica* del pintor español Pablo Picasso. A partir de esta constatación, podemos notar que la obra teatral surge de la manipulación artística de la pintura por los dos dramaturgos. Tanto Alberti como López Mozo encuentran en la pintura un campo de expresión y de creación productivo: se establece una profunda interacción entre la pintura y el teatro que coinciden por su carácter figurativo. Por este recurso estético, los dos dramaturgos españoles abogan por la vanguardia en el contexto de producción de sus obras, pues, como señala Domínguez Alba, "la relación entre la pintura y el teatro es una preocupación constante en el desarrollo del arte contemporáneo" (2006: 4).

Alberti y López Mozo reconstruyen el conflicto civil a través de la personificación de los cuadros en la acción dramática. La mayoría de los personajes de las dos obras son figuras de cuadros o pintores re-creados en el funcionamiento actancial de la obra. Desde la *dramatis personae* de *Noche de guerra en el Museo del Prado*, se observa que, en los cuadros, dibujos y aguafuertes de Goya, destacan personajes como el Manco, el Fusilado, el Amolador, el Estudiante, la Maja, el Torero, el Fraile, el Ciego, las Viejas 1, 2 y 3, el Descabezado, el Burro y el Buco. Los personajes Venus, Adonis y Marte pertenecen a un cuadro de Ticiano, mientras que el Enano y el Rey son figuras del pintor Velázquez. Los arcángeles San Gabriel y San Miguel pertenecen respectivamente a los cuadros de Fra Angélico y Arguis (Alberti, 1975: 72-74). Por lo que se refiere a la *dramatis personae* de López Mozo, todas las figuras explotadas pertenecen al cuadro *Guernica* de Picasso.

Con esta distribución muy simbólica, se establece en la acción dramática un juego intermediático entre los diferentes dispositivos pictóricos que representan la guerra civil española (1936). El cuadro *Guernica* (1937) de Picasso es una obra inspirada por el bombardeo del pueblo Guernica en el País Vasco "el veintiséis de abril de mil novecientos treinta y siete" (López Mozo, 2001: 2). Este bombardeo es un espectáculo real y trágico que Pablo Picasso

retoma en su creación para ofrecerle al mundo un cuadro simbólico que denuncia la violencia, el sufrimiento, la destrucción y la deshumanización que la guerra provoca. La obra plástica aparece entonces como una escritura o lo que es lo mismo, una representación de la memoria trágica del país en un proceso creativo donde se modifica su código de expresión para alcanzar una eficacia visual en el escenario teatral. Las figuras del cuadro de Picasso cobran una nueva existencia en el escenario de López Mozo y desvelan el cuestionamiento existencial impuesto por la debilidad de los seres humanos frente al fuego de las armas de destrucción masiva. Es el caso de la Mujer con su hijo muerto: "El bombardeo. Yo pensaba: son aviones que van a la guerra que pasan sobre nosotros camino de los sitios en que hay soldados que luchan […] Hay que salir del pueblo. Llegar a un lugar en el que estemos a salvo de las bombas. Corro con el niño en brazos. Cruzo calles y plazas. Todo se hunde. Los caminos se cierran. ¿Por qué mi cuerpo es tan frágil que no puede defenderte?" (10).

El cuadro de Picasso deja ver una composición muy compleja porque el pintor y promotor del cubismo invita al público a ver los cuerpos deformados desde ángulos diferentes de los clásicos, de ahí la originalidad de su obra. Esta originalidad se desdobla en la obra de López Mozo, pues, el dramaturgo español recurre a la tecnología cinematográfica para recrear el ambiente caótico del bombardeo: "Diversas pantallas dispuestas a partir del mural rodean los asientos y convierten el ámbito escénico en un lugar cerrado […] Varios altavoces, uno por cada pantalla, están distribuidos alrededor de la sala. También hay dos cámaras de vídeo" (1-2). Todos estos dispositivos mediáticos son determinantes en la reconstrucción intermediática del espectáculo teatral que permite evidenciar la destrucción del pueblo Guernica. Además de ser el principal soporte de creación en este drama, la pintura es, de acuerdo con Domínguez Alba, "un factor enfatizador en cuanto al contenido de la propia acción teatral. La escena se apropia de los gestos del pintor" (2006: 7). En el cuadro *Guernica* se ve la otra cara de la especie humana y de nuestro mundo. López Mozo habla de un rompecabezas: "Los actores acceden a la sala desde diversos lugares. Cada uno lleva un gran fragmento del cuadro 'Guernica' de Picasso. Los fragmentos parecen piezas de un rompecabezas" (2001: 2).

En efecto, la reconstrucción del cuadro aquí puede indicar la locura de la guerra, puesto que cada protagonista pretende defender legítimamente su campo y sus ideas. Los fragmentos del *Guernica* de Picasso pierden su potencia comunicativa al principio del espectáculo porque llegan a la vez con un efecto de bombardeo frente a los espectadores, como si la pintura estuviera buscando un nuevo espacio de expresión y de acción. Solo el proceso de reconstrucción del cuadro por los actores permite que se descifre el espectáculo. Las cinco voces que entablan el diálogo y recuerdan las etapas del bombardeo constituyen una especie de pincel entre las manos del dramaturgo que, poco a poco, va dando forma escénica a la pintura del famoso pintor español:

> **Voz 5:** A las cuatro y media de la tarde, las campanas doblaron.
> **Voz 1:** A las cuatro y media de la tarde, las campanas doblaron.
> **Voz 2:** Entre las montañas que rodean el valle apareció un aparato
> **Voz 3:** El pueblo se agitó.
> **Voz 4:** Después, aparecieron más aviones. (2-3)

En ese cuadro, todos los personajes tienen el mismo destino tal como recuerda el caballo: "Soy uno más entre vosotros. Las bombas y la metralla también caen sobre mí" (12). Globalmente, podemos percibir este drama de López Mozo como un comentario dramático

del insigne cuadro de Picasso. A través de ese comentario, el dramaturgo explora los campos léxicos de la destrucción, de la violencia y de la guerra. Esta exploración, la reconocemos también en el drama de Alberti (1975) porque el dramaturgo establece una comunicación "plástica" entre la Guerra de la Independencia (1808) y la guerra civil española (1936). El punto común que expresa el drama es la defensa de su libertad por el pueblo español. Los madrileños, de acuerdo con los milicianos que defendieron España en 1808, deciden defender su ciudad y, en especial, el Museo del Prado que Alberti considera como la "Casa de la Pintura" (1975: 77). Este paralelismo permite legitimar la postura de los republicanos. Según Álvarez Tardío, "los militares golpistas se levantaron en armas contra un gobierno legítimo, nacido de la voluntad de los españoles expresada en las urnas" (2010: 81). Lo mismo que en *Guernica* de López Mozo, una voz anuncia la llegada de los aviones enemigos que arrojan las primeras bombas sobre la capital, de ahí la decisión del gobierno de bajar las obras del Museo en los sótanos (Alberti, 1975: 77). El Autor que actúa en el prólogo como personaje recurre al cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa* de Francisco de Goya para establecer una relación entre las guerras de 1808 y1936: "Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como ésos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. 1808. 1936. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios" (77-78).

Se establece en el escenario una especie de conversación entre la figura del Autor y los cuadros que se suceden en la "pantalla cinematográfica" (75). Antes de las primeras explosiones, el Autor contempla la belleza de *Las Tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens. Hay una concordancia entre el discurso del Autor en el prólogo y los diferentes cuadros proyectados en la pantalla dispuesta en el fondo del escenario. Este personaje atípico explica que "con premura, iban los cuadros y dibujos del Prado descendiendo a los sótanos. Parecía oírse su protesta por aquella condena inesperada" (78). La presentación de los diferentes cuadros, dibujos y aguafuertes en el prólogo presagia la acción del Acto único donde los personajes de los mismos cuadros y dibujos (que protestan) son personificados. Esos personajes retoman sus personalidades históricas como defensores del pueblo español para rebelarse y organizar la defensa de su templo, esto es, el Museo del Prado y, por extensión, la ciudad de Madrid. Son, pues, personajes simbólicos como los de *Guernica* de López Mozo. Se puede hablar de protagonismo colectivo de acuerdo con el objeto de su lucha. Por lo tanto, el combate que llevan contra los "cañones del infierno" (98) es un combate simbólico cuyo objeto es subrayar la superioridad del amor y de la cultura frente a las fuerzas del mal. La pintura funciona aquí como un dispositivo que opera la reconstrucción intermediática del conflicto, de ahí la necesidad de una memoria intermedial para descifrar la acción dramática. Estamos de acuerdo con Domínguez Alba cuando afirma que "la escena ofrece, en este momento, la oportunidad de un intercambio de formas, efectos visuales, personajes, instalaciones, montajes: la pintura se mueve en el espacio y los actores interaccionan con el público, quienes realmente son los que realizan la tarea de investigación perceptiva" (2006: 10).

Tenemos una buena ilustración del combate simbólico en el cuadro *Venus y Adonis* de Ticiano. Frente a la ira y los celos de Marte (símbolo del mal), frente al despecho cruel de un triste dios enceguecido, Venus y Adonis se apoyan en su amor. Las palabras de Venus son pertinentes: "Nada podrán contra nosotros sus rayos ni sus truenos, Adonis. Las armas del amor son más potentes que las suyas" (Alberti, 1975: 99). Además de esta dramatización de la pintura en el escenario, la figura del Autor establece una relación intertextual al recordar los versos del poeta español Garcilaso de la Vega:

Adonis que se mostraba que era,
según se muestra Venus dolorida,
que viendo la herida abierta y fiera,
sobre él estaba casi amortecida.
Boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo. (84)

El aparato fundamental y fundacional del proceso creativo de *Noche de guerra en el Museo del Prado* y *Guernica* es la pintura. Nuestros dramaturgos, Alberti y López Mozo, se sirven de la pintura como el hipomedio de su creación. En su proceso creativo, cuestionan la creación de diferentes pintores (Goya, Ticiano, Velázquez, Fra Angélico, Arguis y Picasso) cuyos cuadros, dibujos y aguafuertes constituyen la representación del mismo teatro oscuro de la guerra. Si los hipomedios plásticos son ilustraciones de escenas conflictivas, conocen una ampliación en el proceso creativo de la obra teatral que, desde luego, se da como el teatro de la pintura. Esta ampliación puede ser también el fruto de las bandas sonoras montadas para ambientar el espectáculo: "Altavoces. Doblar de campanas. Cada vez más fuerte. Motores de aviones en la lejanía. Se aproximan. Tanto, que parecen volar sobre la sala. Su rugido domina el rugido de las campanas. Bombardeo. Silbidos de proyectiles. Explosiones. Gritos de pánico" (López Mozo, 2001: 4). Esta nota didascálica desvela los ruidos expresados por el cuadro de Picasso. El recurso de diversos dispositivos artísticos o mediáticos en el proceso creativo del texto dramático se convierte en desafío para la lectura en la que interviene la memoria intermedial del lector, esto es, su capacidad de relacionar semánticamente los dispositivos mediáticos intrincados. De acuerdo con Fotsing Mangoua, "leer es escuchar la música del autor esparcida por el texto, que se convierte en discoteca; es mirar y reconocer las pinturas que hacen del texto una galería; es visitar una exposición fotográfica" [nuestra traducción] (2014: 140).

Como subraya Larrue a propósito de la pintura en el teatro, "la teatralidad les otorga un valor añadido espectacular que, al mismo tiempo, los une y refuerza al usuario-espectador y al usuario-actor en esta simple convicción: están en el teatro" [nuestra traducción] (2011: 195). Entonces, se puede decir que el hipermedio obtenido es el drama de la pintura porque la acción conflictiva de la vida real (guerra de 1936) es re-mediada dos veces por dos artes distintos, pero cuya concordancia sintáctica en las presentes creaciones de Alberti y López Mozo produce una reconstrucción lograda del doloroso conflicto. Este juego intermediático entre los recursos pictóricos y el teatro de Alberti y López Mozo expone una imagen fea del juego político cuya verdadera finalidad debe ser la promoción de la justicia, de la tolerancia y del bienestar común del pueblo español.

2. De la estética de la confrontación: hacia una teatralización original del combate

La guerra estalla en julio de 1936 después de la victoria del Frente Popular[1] en las elecciones generales de febrero de 1936. Se trata de un conflicto entre dos grupos sociales: la

[1]El Frente Popular es un pacto entre republicanos revolucionarios y republicanos burgueses firmado en enero de 1936 por el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), el PCE (Partido Comunista Español), el sindicato socialista UGT (Unión General de Trabajadores), el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), el Partido Sindicalista, Izquierda Republicana y Unión Republicana. El Frente era reconocido por los anarquistas con la promesa de amnistía. La formación de Frentes Populares fue una consigna del VII Congreso de la Internacional Comunista,

minoría conservadora de una tradición de poder y de dominación frente a la mayoría progresista que aspira a la libertad y a mejores condiciones de vida. Esta bipolarización simbólica se observa en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti. El principal protagonista es un grupo de personas humildes que desean mantener la democracia. Las figuras sacadas de los cuadros, dibujos y aguafuertes están en las manos del dramaturgo como marionetas que se emancipan para reaccionar a la agresión de un enemigo pintado con diversas apelaciones sacadas de la mitología griega, cristiana y de la guerra de independencia.

Para Adonis y Venus (figuras del cuadro de Ticiano y del poema de Garcilaso de la Vega), el enemigo es Marte: "¡Ira y celos de Marte! ¡Despecho cruel de un triste dios enceguecido!" (Alberti, 1975: 101). Para el Manco, el Ciego y las demás figuras de las pinturas de Goya, el enemigo es un extranjero, es decir, Napoleón y sus fuerzas, como sostiene la Vieja 1: "¡Napoleón! ¡Napoladrón! Yo guardo su retrato… Al fondo de un bacín… ¡Ji, ji! ¡Cómo lo pongo al pobre todas las mañanas!" (87). Considerando la agresión de esas fuerzas ajenas, el Ciego asevera: "Odio al extranjero. Ya ni sé cómo es. Pero lo escucho, lo siento siempre aquí, agarrado en mi carne. Él me sacó la vista de los ojos" (105). En esta cita se puede ver la internacionalización del conflicto. Las mutilaciones que tenemos aquí simbolizan el conjunto de las desgracias de este pueblo humilde. Estas mutilaciones pueden ser el reflejo de la postura violenta y destructora de los golpistas. Fraser subraya que "el 25 de mayo [de 1936] Mola lanzó la primera 'instrucción confidencial' para los conspiradores en la que proclamaba la necesidad de la represión violenta para asegurar el triunfo del golpe. Los militares rebeldes lo tomaron al pie de la letra" (2011: 117). Las desgracias del pueblo suscitan su determinación en la reacción frente a esta nueva agresión. Para los arcángeles Gabriel y Miguel (de los cuadros de Fra Angélico y Arguis), el enemigo es Luzbel, "el más hermoso". En la situación de peligro que impone el diablo[2], Miguel dice: "Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago. Pero no temas. Mi espalda te defiende" (Alberti, 1975: 137). En general, el dramaturgo recurre a esas figuras simbólicas e históricas para explicar la profundidad del nuevo conflicto y su antagonismo que, de una época a otra, solo cambia de apariencia. En esta construcción, los milicianos son los que pertenecen al contexto directo de la guerra civil española. Combaten contra un enemigo feroz, pero son apoyados por los republicanos de todos los rangos sociales, tal como revela la siguiente conversación:

> **Miliciano 1:** La aviación, camarada. Esta noche hay de todo.
> **Miliciano 2:** ¿A qué barrio le tocará las bombas?
> **Miliciano 1:** A ellos les da lo mismo.
> **Miliciano 2:** Parece que una brigada de voluntarios internacionales está ya combatiendo junto a nuestras milicias. Son hombres venidos de todas partes, trabajadores de todos los países: obreros, campesinos, intelectuales, artesanos…
> **Miliciano 1:** Siete días ya que Madrid se defiende de los feroces ataques enemigos.
> **Miliciano 2:** Pero en las líneas de fuego se combate y canta. (138-139)

---

celebrado en Moscú en 1935. Al contrario, la derecha acudió dividida a las urnas. Para más detalles, leer Monica Dorange (2007).

[2]En la obra, dos voces recurren a la palabra "diablo" para nombrar al enemigo: "Hay un diablo demente persiguiendo a cuchillo la luz y las tinieblas" (Alberti, 1975: 144). Tratándose del aspecto religioso, subrayamos que Alberti suele jugar con fuentes diferentes para enriquecer su escenario. Lo religioso forma parte de la vieja tradición teatral española con el "Auto sacramental".

Encontramos el mismo pueblo humilde en *Guernica*, confrontado al bombardeo y al ametrallamiento de una aviación enceguecida y enloquecida, lo que expresa la Mujer con su hijo muerto: "Pero las bombas caen aquí, sobre nosotros […] Un avión me ametralla. Corro y me persigue. Lloro" (López Mozo, 2001: 10). Los actores de la destrucción son monstruos o como precisa el Fraile en la obra de Alberti, son "monstruos de cobardía" (1975: 124). En la construcción de su protagonismo, Alberti ilustra la interacción histórica con la interacción plástica y hace de Pablo Picasso (pintor de la guerra civil, 1936) el heredero de Francisco de Goya (pintor de la guerra de la Independencia, 1808), de ahí el siguiente encuentro en la obra:

> **El de la cabeza de toro:** […] Soy… Nombrado por el gobierno de la República: el nuevo director de este Museo en guerra. Pintor. Me llamo Picasso.
> **El de la palmatoria:** […] ¡Carajo! Estás muy parecido. No podías ser otro. […] Yo me llamo Goya.
> **Picasso:** Lo veo. Sólo tú puedes ir así, ¡qué coño! (*Ligera pausa. Luego, mientras le da la mano.*) Pablo Picasso.
> **Goya:** Francisco de Goya.
> **Picasso:** En este mes de noviembre de 1936.
> **Goya:** En este mes de mayo de 1808. (1975:146)

A partir de este juego con la pintura y los pintores en el drama, Alberti elabora bien el campo de los republicanos. En general, son personas pobres o humildes y víctimas de opresiones anteriores. La mujer del incendio y la madre con su hijo muerto son dos personajes que ilustran esta humildad en *Guernica*. Son socorridas por otras poblaciones humildes a las que cabe añadir a los artistas e intelectuales defensores de la libertad y de la democracia. Frente a ellos, los "monstruos de cobardía" reciben también su parte de apoyo internacional como pregona López Mozo a través de las Voces que hacen el balance de la operación de destrucción de Guernica: "Fue una especie de banco de prueba. Es lamentable, pero no se podía actuar de otra forma. En aquel momento, estas experiencias no podían efectuarse en otro lugar" (2001: 4). Una parte de los actores de la Segunda Guerra Mundial participaron en el conflicto, en uno u otro campo. Ronald Fraser explica la internacionalización del conflicto con la determinante participación de Alemania e Italia al lado de los nacionalistas, no sin criticar la no-intervención promovida por Gran Bretaña y el Frente Popular francés:

> Sin la ayuda fascista, la mayor parte proporcionada a crédito, los sublevados no hubieran podido continuar la guerra durante mucho tiempo, menos aún ganarla. Aparte de la Legión Cóndor, Alemania e Italia proporcionaron un conjunto de decenas de miles de soldados (principalmente italianos), cerca de 1.600 aviones, miles de vehículos blindados y cientos de piezas de artillería. Igualmente, importantes fueron los 3,5 millones de toneladas de combustible proporcionadas a crédito por Texaco y Shell –el doble de la cantidad importada por la República– sin los cuales el ejército de Franco no hubiera podido maniobrar tan rápidamente como lo hizo. Stalin, que no quería provocar a Francia y a Gran Bretaña, porque todavía buscaba una alianza antifascista con ellas, se mantuvo inicialmente al margen, pero la descarada intervención nazi y fascista le alarmó cada vez más. Asegurándose de que todas las potencias europeas fueran conscientes de la ayuda

> soviética para la República no pretendía hacer progresar la revolución, en octubre de 1936 llegó a Madrid la primera remesa de armas soviéticas –junto al primer contingente de las Brigadas Internacionales– justo a tiempo para ayudar a impedir la caída de la capital. En total, la Unión Soviética envió 700 aviones militares y 400 vehículos blindados, además de 2.000 pilotos, ingenieros, consejeros militares y miembros de la NKVD, la policía secreta. El número total de brigadistas que pelearon en un [*sic*] uno u otro momento fue de 35.000, pero nunca hubo 20.000 en el campo de batalla. (2011: 119-120)

En *Guernica*, López Mozo retoma el sangriento camino de la destrucción del pueblo Guernica en el País Vasco, siguiendo la labor plástica de Pablo Picasso que revela al mundo la cara absurda de todos los conflictos armados donde la vida pierde su sacralidad. Metidos en una operación de exorcismo, los muertos se despiertan para cuestionar el desastre. Esos muertos parecen hablar desde sus tumbas o desde las fosas donde se suele enterrar a las numerosas víctimas de las guerras. Solo se oyen sus voces en lo que podemos llamar el "coloquio" de los desdichados del conflicto. La Voz 2 plantea una pregunta esencial que denota un existencialismo primitivo: "¿Por qué bombardearon aquella villa?" (2001: 4). Esta pregunta muestra que sobran las explicaciones para justificar la agresión de una república donde se supone que el poder pertenece al pueblo soberano que elige a sus representantes legales y legítimos. El bombardeo que empezó a las cuatro y media de la tarde terminó a las ocho menos cuarto con un balance terrible, según cuentan las Voces:

> **Voz 4:** Todo quedó destruido.
> **Voz 5:** La última luz de la tarde mostró a los supervivientes un cementerio entre ruinas y llamas.
> **Voz 1:** Entre los escombros y en los campos próximos yacían mil setecientos cincuenta y cuatro cadáveres y sufrían ochocientos ochenta y nueve heridos.
> **Voz 2:** Ese fue el balance del bombardeo de Guernica. (4)

Los bombardeos y los ametrallamientos denotan la voluntad de destruir todo. Desde el cielo, la operación se hace de manera ciega y no hay ni siquiera las ganas de proteger a las poblaciones civiles desarmadas. Esto es otro aspecto absurdo de la guerra civil, la matanza de poblaciones por sus ideas o sus orientaciones políticas. Son las mismas poblaciones humildes que encontramos en la *Noche de guerra en el Museo del Prado*. De modo global, la guerra y la destrucción son las primeras herramientas de la política de la violencia, esto es, una política autoritaria que se niega al debate democrático sincero. Las dos obras ofrecen a los espectadores una teatralización original del combate y la posibilidad de experimentar el sufrimiento y el trauma que impone la violencia de la guerra a partir del recurso a la banda sonora de ruidos de bombardeos, de ametrallamientos, de casas que se desploman y a partir de los testimonios de los personajes. Se trata de un pueblo tan desposeído como los personajes mutilados del drama de Alberti: el Manco, el Ciego, el Descabezado y el Fusilado. Éste recuerda que después de fusilarlo con su mujer, "la desnudaron. Le cortaron los brazos a machete y los clavaron en las ramas" (Alberti, 1975: 93). Son recuerdos dolorosos de la guerra de Independencia que se entrecruzan con los sufrimientos de la guerra civil que fue sangrienta para los dos beligerantes, tal como describe Fraser: "Los primeros en ser fusilados fueron los oficiales del ejército, ya fuera por haberse negado a sublevarse –bajo la ley marcial los sublevados arrogantemente

calificaron a los oficiales leales a la República de 'rebeldes'– o, en el otro bando, como traidores por haberlo hecho" (2011: 118).

3. De la fabricación del sentido a la liberación del pasado

Si consideramos que las artes no están en los márgenes inestables de los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales, sino en la encrucijada de nuestras prácticas humanas, desempeñan necesariamente funciones importantes en los procesos de humanización y de socialización de los individuos. Por lo tanto, se puede concebir los dramas *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Alberti y *Guernica* de López Mozo como dispositivos nemónicos sobre este episodio determinante en la comprensión del funcionamiento de la España actual. Por lo tanto, tras explorar el recurso a la pintura en la reconstrucción intermediática de la guerra civil, así como la estética de la confrontación que sugiere la teatralización del combate, es preciso desembocar en lo que Méchoulan llama "la fabricación del sentido" [nuestra traducción] (2003: 18), esto es, las claves significativas o ideológicas de nuestro corpus en su contexto.

La teatralización de la guerra civil en nuestro corpus es una muestra de la profunda fractura social en España desde el siglo XIX ilustrado por el espejismo entre los conflictos de 1808 y 1936. La necesaria reconciliación tras la lucha pasa por la liberación del pasado. En efecto, el teatro, como todas las artes, se da no sólo como un medio de comunicación, sino también como un mediador entre los pueblos. El conflicto que nos interesa parece lejano hoy en día, pero mantiene un peso serio sobre la sociedad española. Según Manuel Álvarez Tardío, "no hace falta ser un observador perspicaz de la vida política española de los últimos años para advertir que el pasado sigue planeando sobre nuestro presente de un modo que no hubiéramos podido imaginar tiempo atrás" (2010: 77).

Se nota en esta cita que el pasado está en la espera de su liberación: esta liberación no puede hacerse sin un cuestionamiento lento y profundo de las condiciones en las que llegó la Segunda República española y los episodios que siguieron hasta la transición a la democracia que culminó en 1978. Todas estas cuestiones giran alrededor de la guerra civil que tanto Alberti como López Mozo pintan como una violenta agresión fomentada por varios mandos militares, cara visible de una gran conspiración nacionalista cuyo objetivo era restablecer todos los privilegios sociopolíticos y económicos de la clase dominante frente a las numerosas clases miserables entusiastas por la democracia y las libertades. Muy llamativo es el siguiente diálogo en el que el pueblo humilde juzga a sus opresores:

> **Fraile:***(en tono de sermón)*. ¡Adúlteros empecatados! No esperéis que os absuelva. Iréis sin confesión a revolcaros eternamente en las sábanas ígneas del infierno.
>
> **Manco:** ¡Silencio! ¡Silencio! Ahora me toca a mí ¡Milicianos! ¡Defensores de esta barricada madrileña! ¡Pueblo pobre y pisoteado! Ya habéis oído. ¿Estáis todos de acuerdo con la sentencia?
>
> **Todos:** ¡Síiií!
>
> **Manco:** ¡Pues ahí los tenéis! Eso es cuanto nos queda de ellos: dos horribles monigotes de trapo; pero detrás, a sus espaldas, la más humilladora entrega de España al pillaje extranjero, la ruina de nuestras tierras, de nuestras cosechas, la esclavitud de nuestras mujeres e hijos, las cárceles y los fusilamientos. ¿Quién era ése que pretendía ceñirse la corona de nuestros reyes y se colgó a sí mismo los nobles rótulos de Generalísimo y Príncipe de la Paz? Un violador de esa misma

> paz, un ambicioso cómplice del más odiado destructor de pueblos, derramador de infinita sangre… (Alberti, 1975: 158-159)

Se desprende de este diálogo el dolor del pueblo humillado y su deseo de justicia como mediación del apaciguamiento, para que las cicatrices del pasado no vuelvan a supurar. Alberti y López Mozo desvelan aquí la voz silenciada del pueblo humilde vencido, pero no sin haber defendido con honor los ideales republicanos. El simulacro de justicia en la acción dramática del corpus puede ser una muestra del tribunal de la Historia entendida como la lámpara de un pueblo frente a cualquier forma de abuso. Se elaboró el proyecto de una "España eterna" que, según Pablo Hispán, fue

> Una respuesta cultural y política que pretendía cimentar de modo definitivo la historia de España y consolidar un régimen duradero por el 'verdadero'. Se trató del intento de imponer una particular interpretación de la historia sobre la sociedad, al mismo tiempo que se controlaba la vida social para garantizar que se recibía y se aceptaba la adecuada interpretación histórica. Aquel intento es la historia de un gran fracaso, a pesar de que en él pusieron su empeño las principales figuras intelectuales y políticas de España. (2006: 106)

El gran fracaso de que habla Hispán se debe, en parte, a la difusión de obras artísticas como las de Alberti y López Mozo que promueven una verdadera liberación del pasado. Por esto, lo que se cuestiona en la actualidad no es la democracia en sí, sino la justicia social como la base de una verdadera cultura democrática. Las manifestaciones del 15 M dejaron por cierto que la democracia representativa es insuficiente si no posibilita la igualdad, el progreso, la seguridad, la solidaridad, el libre acceso a la cultura, la sostenibilidad económica y el desarrollo, el bienestar y la felicidad de las personas (Monleón, 2011). En realidad, la transición a la democracia se hizo sin la total deconstrucción de las estructuras franquistas de dominación, entre las cuales el modelo económico que no logró sanear la fractura social que describe Alberti en *Noche de guerra en el Museo del Prado* o López Mozo en *Guernica*, con sus personajes humildes. En el mismo sentido, muy llamativa es esta afirmación de Alfonso Guerra: "Las deficiencias que la sociedad democrática posterior ha arrastrado y arrastra se deben, precisamente, a la ausencia de un proceso al franquismo que hubiese clarificado para los más jóvenes cuál fue la historia reciente de España" (2005: 274).

Notamos que el arte y el teatro en particular deben desempeñar un papel importante. Por lo que se refiere a las obras de Alberti y López Mozo, permiten que se asuma el trauma de la guerra civil española, así como todas sus consecuencias. La poética intermedial y las cargas emotivas y afectivas de estas obras ofrecen una forma de conocimientos sensibles, esto es, movilizan todos los sentidos para percibir los caracteres humanos expresados. Con esto, damos por certero que las artes son "formas democráticas de conocimiento" (Llano, 2006: 120). La luz con la que se acaba la representación de *Guernica* traduce la paz, el sol que sigue a la noche atormentada del bombardeo: "Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas" (López Mozo, 2001: 16). Lo mismo puede decirse del éxcipit de la *Noche de guerra en el Museo del Prado* con versos de Antonio Machado, declamados por el Descabezado y no desmoralizado:

> ¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!

Rompeolas de todas las Españas.
La tierra se estremece, el cielo truena.
Tú sonríes con plomo en las entrañas. (Alberti, 1975: 161)

Estos versos coinciden con la metáfora de la luz y traducen el orgullo de los madrileños y de toda España, además de expresar el desafío de la muerte y la esperanza que supone la sonrisa. Reconocemos que el compromiso político en estas dos obras no nos conduce al ostracismo porque se identifica a los culpables, sino a la liberación del pasado, de un pasado imperfecto, diría Hugo Mujica (2009), porque el pasado perfecto cumplido se llama el olvido. Mujica afirma que "el pasado personal y el histórico, cuando es presente, cuando no termina de pasar, es reclamo, pide cumplirse: pide pasar, busca su descanso, quiere ser olvido, es decir, memoria en paz. Pasado en libertad" (2009: 20). Se trata de un reto que puede inspirar a los demás pueblos del mundo, el caso de Camerún por ejemplo, donde más de medio siglo después de la independencia, los héroes nacionales de la independencia siguen esperando su merecido sitio en la Historia del país. Esta experiencia política del teatro es tributaria de la estética de las obras de Alberti y López Mozo. Podemos decir con Rafael Llano que "es verdad que las experiencias estéticas nos reconcilian con la vida en general, y por tanto con los seres humanos en particular" (2006: 124). La estética original de los dos dramas basada en la interacción de la pintura constituye una muestra de la creación teatral contemporánea que hace de la experimentación una característica esencial. En el caso de nuestro estudio, se puede percibir una forma de transparencia del espacio teatral donde la acción dramática cohabita y dialoga con las artes plásticas. Según Domínguez Alba, "este tipo de renovación teatral se encuentra dentro de un territorio donde lo multidisciplinar es la característica principal" (2006: 8), por lo que requiere lecturas renovadas con presupuestos teóricos y metodológicos que permitan apreciar su riqueza artística.

Conclusión

Al fin y al cabo, huelga recordar que se trataba de analizar la teatralización de la guerra civil y el reto de la reconciliación sociopolítica del pueblo español en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti (1975) y *Guernica* de Jerónimo López Mozo (2001). Hemos notado que los dos dramaturgos españoles recurren a la pintura como el principal soporte de su proceso creativo. Donde Alberti personifica las figuras de los cuadros, dibujos y aguafuertes que retratan la guerra de la Independencia de 1808, López Mozo recrea el insigne cuadro *Guernica* de Picasso.

El resultado de esta remediación es una intrincación mediática, pues, la concordancia morfosintáctica de la pintura en el teatro produce una experiencia original y dolorosa de la confrontación registrada en la memoria histórica de todos los artefactos artísticos intrincados. Este agradable juego intermediático entre los medios plásticos y el teatro de Alberti y López Mozo expone, sin embargo, una imagen fea del juego político caracterizado por una fractura social, la guerra y los sufrimientos que imposibilitan el estado de bienestar común. Hemos visto que para saldar ese episodio histórico y alcanzar la reconciliación del pueblo español consigo mismo, urge la liberación del pasado, de tal forma que las heridas cicatrizadas no vuelvan a supurar nunca.

BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Trad. Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages.

ALBERTI, Rafael (1975). *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel (2010). Exclusión o integración: una alternativa trágica en la historia española del siglo XX. *Cuadernos de Pensamiento Político*, *27*, julio/septiembre, 77-94.

DIAGNE, Pathe (2006). *Cheikh Anta Diop et l'Afrique dans l'histoire du monde*. Paris: Sankoré/L'Harmattan.

DOMÍNGUEZ ALBA, María (2006). Teatro y pintura: un espacio habitable. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, *3*, 1-13. Disponible en: http://revistascientificas.filo.uba.ar-/index.php/telondefondo/article/view/9555 [Consultado el 15 de abril de 2024].

DORANGE, Monica (2007). *Civilisation espagnole et hispano-américaine*. Paris: Hachette Supérieur.

FOTSING MANGOUA, Robert (2014). De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies Afrique des Grands Lacs*, *3*, 127-141. Disponible en: https://gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs3/Robert_Fotsing_Mangoua.pdf [Consultado el 10 de junio de 2022].

FRASER, Ronald (2011). Cómo se perdió la República. *New Left Review*, *67*, marzo/abril, 111-124.

GUERRA, Alfonso (2005). *Cuando el tiempo nos alcanza. Memorias (1940-1982)*. Madrid: Espasa.

HISPÁN, Pablo (2006). ¿Minorías dirigentes? *Nueva Revista de política, cultura y arte*, *103*, enero-febrero, 105-111.

LARRUE, Jean-Marc (2011). Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, *32(2)*, 174-206. Disponible en: https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/-1866/13096/Theatralite-medialite-sociomedialite_Larrue.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 19 de octubre de 2022].

LLANO, Rafael (2006). Las artes. El modelo inédito para una nueva constitución de Europa. *Nueva Revista de política, cultura y arte*, *103*, 112-127.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001 [1969]). *Guernica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1-16. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr78b3 [Consultado el 26 de junio de 2018].

MÉCHOULAN, Éric (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, *1*, 9-27. Disponible en: https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/ [Consultado el 17 de marzo de 2017].

MONLEÓN, José (2011). El 15 M: Teatro y cultura democrática. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, *339*, 4-8.

MUJICA, Hugo (2009). Un pasado que no pasa. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *707*, 19-22.

MÜLLER, Jürgen E. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, *16*, 99-110. Disponible en: https://www.persee.fr-/doc/memor_1626-1429_2006_num_16_1_1138 [Consultado el 17 de marzo de 2017].

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0006

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Mujeres en la guerra de la Independencia según Galdós

Women in the War of Independence According to Galdós

LAVINIA SIMILARU
Universitatea din Craiova
lavinia_similaru@yahoo.es

Palabras clave

Galdós; historia; *Episodios nacionales*; guerra de la Independencia; mujeres.

Es harto conocido que Benito Pérez Galdós quiso competir con los libros de historia, pero narrando los acontecimientos de manera mucho más amena, incluyendo detalles de la vida privada de los españoles del siglo XIX. En la primera serie de los *Episodios nacionales* narra lo ocurrido en España entre la batalla de Trafalgar (1805) y la batalla de los Arapiles (1812), mientras que la segunda empieza con la retirada del rey José Bonaparte y la batalla de Vitoria, que cierra la guerra de la Independencia (1813). La guerra en contra de los franceses afectó de manera muy dramática la vida de todos los españoles. Numerosas mujeres tomaron parte en los acontecimientos, de mil maneras: llevando comida a los soldados, curando a los heridos, incluso empuñando las armas y matando a los enemigos. Hubo madres que arengaron a sus hijos y los mandaron a morir por la patria. Muchas mujeres se tuvieron que encargar de la cosecha y de los hijos, para asegurar la perduración de la vida.

Keywords

Galdós; history; *The National Episodes*; the War of Independence; women.

It is a well-known fact that Benito Pérez Galdós wanted to compete with history books, yet preferred to narrate the events in a much more entertaining way, including details of the private lives of 19th-century Spanish people. In the first series of *The National Episodes*, he narrates what happened in Spain between the battle of Trafalgar (1805) and the battle of the Arapiles (1812), whereas the second series begins with the retreat of King José Bonaparte and the battle of Vitoria, which ends the War of Independence (1813). The war against the French affected the lives of all Spanish people in a very dramatic way. Many women took part in the events, in a thousand ways: bringing food to the soldiers, healing the wounded, even taking up weapons and killing the enemies. There were mothers who harangued their children and sent them to die for their country. Many women had to take care of the harvest and the children in order to preserve human life.

1. La España del siglo XIX en los *Episodios nacionales*

Absolutamente nada que concierna a la sociedad española le escapa al "verdadero creador de lo que entendemos por realismo moderno en la novela española" (Río, 1982: 295).

Enunciamos un truismo al afirmar que Benito Pérez Galdós anheló y consiguió narrar las vivencias más nimias de los españoles del siglo XIX, por eso sus obras conforman la historia novelada de la España del siglo XIX.

Los *Episodios nacionales* "o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente" (Galdós, 2021c: 1249), una magnífica lección de historia de España, mil veces superior a la que se halla siempre en "los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos" (1249).

Galdós escribió las diez novelas que constituyen la primera serie de los *Episodios nacionales* entre 1873 y 1875, para referir en ellas lo ocurrido en España desde las postrimerías del reinado de Carlos IV y durante la guerra de Independencia. Esto quiere decir desde la famosa batalla naval de Trafalgar (1805), en la que la armada inglesa del almirante Nelson derrotó a la armada franco-española, hasta la batalla de los Arapiles, en la que el ejército anglo-español venció al ejército francés de Napoleón. El autor quiso crear un lazo entre las primeras dos series de los *Episodios nacionales*, de manera que la segunda serie empieza con la retirada del rey José Bonaparte y la batalla de Vitoria, que cierra la guerra de la Independencia (1813).

En palabras del mismo Galdós,

> Vino Napoleón y despertó todo el mundo. La frase castellana *echarse a la calle* es admirable por su exactitud y expresión. España entera se echó a la calle, o al campo; su corazón guerrero latió con fuerza, y se ciñó laureles sin fin en la gloriosa frente; pero lo extraño es que Napoleón, aburrido al fin se marchó con las manos en la cabeza, y los españoles, movidos de la pícara afición, continuaron haciendo de las suyas en diversas formas, y todavía no han vuelto a casa. (2022d: 1076)

No hay que asombrarse de que, durante la guerra de la Independencia, los españoles profesen un odio mortal a los invasores, que son "los verdugos del pueblo de Madrid" (Galdós, 2022b: 409).

Gabriel Araceli, el entrañable protagonista de la primera serie de los *Episodios nacionales*, sobrevive a los fusilamientos de Moncloa y, una vez restablecido, sale a la calle y descubre un Madrid lleno de miedo y de odio hacia los invasores: "El odio a los franceses no era odio, era un fanatismo de que no he conocido después ningún ejemplo; era un sentimiento que ocupaba los corazones por entero sin dejar hueco para otro alguno, de modo que el amar a los semejantes, el amarse a sí mismo, y hasta me atrevo a decir el amar a Dios se adoptaban y sometían como fenómenos secundarios al gran aborrecimiento que inspiraban los verdugos del pueblo de Madrid" (409).

Mientras los franceses están en su bella ciudad, los madrileños apenas se dejan ver, cuando salen, andan todos callados y sombríos.

En *Zaragoza*, don José Montoria pierde a Manuel, su hijo primogénito, y al hijito de éste, su nieto, pero encuentra la fuerza de ánimo para decirle a su otro hijo: "Agustín, hijo mío: más vale que te vayas a las filas. Los jefes pueden echarte de menos, y creo que hace falta gente en la Magdalena. Ya no tengo más hijo varón que tú. Si mueres ¿qué me queda? Pero el deber es

lo primero, y antes que cobarde prefiero verte como tu pobre hermano con la sien traspasada por una bala francesa" (Galdós, 2022d: 753).

Hay hambre y enfermedades. Los horrores de la guerra ocupan mucho espacio en el relato, pero también la solidaridad y el calor humano. Galdós confiesa: "yo quiero que aquí, como en la Naturaleza, las pequeñas cosas vayan al lado de las grandes, enlazadas y confundidas, encubriendo el misterioso lazo que une la gota de agua con la montaña y el fugaz segundo con el siglo, lleno de historia" (2022f: 1115).

El escritor canario no rehúye a los reyes y aristócratas, a los ministros y generales, pero le entusiasma mucho más el "pueblo, que con su miseria, sus disputas, sus dichos picantes, hacía la historia que no se escribe, como no sea por los poetas, pintores y saineteros" (Galdós, 1945: 548). En una sociedad muy polarizada y llena de injusticia, Galdós toma partido por los numerosos e infelices. La historia es ingrata y olvidadiza, siempre ignora a sus propios creadores —"no queda noticia del heroísmo individual en la historia" (2022b: 163)— y Galdós trata de suplir esta falta. Max Aub en su *Manual de historia de la literatura española* sugiere que las novelas del escritor canario deberían sustituir los manuales de historia, ya que en estos últimos se aprende mucho menos.

Según la tradición de la novela histórica, Galdós menciona en sus obras acontecimientos históricos conocidos, gloriosos o lamentables, y personalidades famosas, que existieron realmente y que contribuyeron o incluso provocaron dichos acontecimientos, al lado de otros, ficticios. Hoy en día es muy difícil distinguir qué prestó de la vida y qué inventó: "La realidad de la historia y la fantasía del novelista se alían armoniosamente en los episodios galdosianos para ofrecer, con las naturales y justificables licencias, una imagen verosímil y aleccionadora de la España contemporánea; lo que Galdós inventa, se ajusta muy cabalmente al sucedido histórico: está a su servicio y lo complementa" (Menéndez Peláez *et al.*, 2005: 334).

María Zambrano destaca en la obra de Galdós el "conflicto entre vida personal e historia", puesto que la vida, "la de todos y cada uno de los personajes que la pueblan" está "apresada en la historia" (1989: 30). El escritor logró plenamente su propósito: "La historia, las historias que cuenta Galdós, lo son de una vida arrolladora. Una vida arrolladora, que se pierde y se deshace en historias, que se desangra en ellas literalmente" (29).

La ensayista no se equivoca: en la obra de Galdós, la vida y la historia son consustanciales. Por eso, un siglo después del fallecimiento del autor, las novelas de Galdós ofrecen un inestimable tesoro de informaciones históricas y antropológicas.

2. Las mujeres en la guerra de la Independencia según Galdós

2.1. La importancia de la mujer en la obra de Galdós

Es harto conocido que el autor canario concedió una importancia primordial a la mujer en su obra. Su inmenso talento literario, su sensibilidad, su empatía, sus dotes de psicólogo le permitieron plasmar sublimes retratos de mujeres. No hay duda de que hace hincapié en la mujer y su condición, lo que constituía una gran novedad en la literatura española. La ensayista María Zambrano, gran admiradora de Galdós, lo destacaba: "Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, «ontológicamente» iguales al varón. Y ésta es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver" (188).

A su vez, Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla no dejan de resaltar en la obra de Galdós los intentos de llamar la atención sobre la deplorable e injusta condición de la mujer en el siglo

XIX: "Pocas son las posibilidades que la sociedad ofrece a la mujer para no quedar relegada a las tareas domésticas, poder ejercitar su inteligencia, cultivar su creatividad y desenvolverse libre e independientemente en el espacio social" (2017: 57).

El autor de *Tristana* da testimonio de la condición de la mujer en su época y demuestra entenderla mucho mejor que la mayoría de sus contemporáneos. Subraya el papel ornamental que la sociedad decimonónica concedía a la mujer. Las mujeres no estudiaban, no podían ejercer profesiones dignas para poder vivir de su trabajo y estaban condenadas a depender económicamente de los hombres, lo que les quitaba la libertad. Lamentablemente, "en el nuevo tipo de sociedad […] el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones, no tienen acceso a él si no es a través de los hombres" (Blanco; Blanco Aguinaga, 1994: 20).

En el mundo de Galdós —reflejo fiel del mundo real, como aspiraba a crear cualquier escritor realista—, hay mujeres cultas y mujeres analfabetas, hay mujeres frívolas, preocupadas sobre todo por su propio aspecto exterior y mujeres altruistas, que se esfuerzan en ayudar a los demás, mujeres bondadosas y mujeres malvadas, mujeres modestas y mujeres arrogantes, mujeres tiernas y mujeres frías, calculadoras…

Un lugar fundamental asigna el escritor preclaro a las costumbres y las preocupaciones de las mujeres, a los sentimientos y las vivencias de sus contemporáneas, sobre todo los fundamentales, como el amor y el instinto maternal.

En las novelas de Galdós hay mujeres de todas las capas sociales y de todas las profesiones que éstas podían ejercer. El escritor denuncia constantemente la marginalización de la mujer, su exclusión de los ámbitos relevantes de la sociedad. Podemos afirmar sin miedo a equivocarnos que la emancipación de la mujer es uno de los temas predilectos de Galdós.

2.2. Mujeres en la guerra de la Independencia

2.2.1. Madres

2.2.1.1. Doña María de Rumblar

Doña María, condesa viuda de Rumblar, aparece en *Bailén*, la cuarta novela de la primera serie de los *Episodios nacionales* y es una gran creación de Galdós.

Su ropa negra, sus gafas y sus canas impresionan a Gabriel Araceli y la convierten en "la imagen del respeto antiguo, conservada para educar a las presentes generaciones" (Galdós, 2022b: 52).

Se trata de una mujer de alcurnia, que honra su origen noble y ofrece hospitalidad a los que la necesiten, sobre todo si están dispuestos a luchar en contra de los franceses. Es generosa con ellos: "…esta apreciable señora que era doña María Castro de Oro, de Afán de Ribera, condesa de Rumblar, nos recibió con tanto agasajo, nos ponderó de tal modo la ruindad de las posadas y ventas de la villa, que no tuvimos por conveniente hacernos de rogar, y aceptamos la hospitalidad que se nos ofrecía" (422).

Los franceses han invadido el país y los varones tienen que combatir. La condesa aprovecha la oportunidad para pronunciar un memorable discurso de madre con el alma desgarrada entre el afecto materno y el deber de defender la patria:

> Hijo mío, mucho te quiero. Tu muerte no sólo nos mataría de pena, sino que aniquilaría nuestra casa y linaje. Eres mi único varón, eres el alma de esta casa, y sin embargo, es preciso que vayas a la guerra. Sangre valerosa corre por tus venas y estoy bien segura de que a pesar de tus pocos años dejarás en buen lugar el

> nombre que llevas. Todos los jóvenes se deben a su rey y a su patria en estos terribles días en que un miserable extranjero se atreve a conquistar a España. Hijo mío, mucho te amo; pero prefiero verte muerto en los campos de batalla y pisoteado por los caballos franceses, a que se diga que el hijo del conde de Rumblar no disparó un tiro en defensa de su patria. (425)

No cabe la menor duda: doña María de Rumblar prefiere ver a su hijo muerto que deshonrado. A pesar de este discurso, más tarde la condesa perdonará a su hijo la cobardía y el comportamiento ridículo. Al entregar a su hijo un sable antiguo, que había pertenecido a un ilustre y valiente antepasado, la condesa de Rumblar no pierde su entereza, se muestra imperturbable y llena de aplomo. En cambio, don Diego, el hijo, llega a llorar en aquel trance tan dramático.

El joven don Diego de Rumblar desaparece al final de la batalla de Bailén, lo que obliga a la condesa a buscar con una angustia inmensa el cadáver de su hijo entre los caídos. Las dos hijas de la condesa y hermanas del militar improvisado lloran muy afligidas, en vestidos negros. Doña María, a su vez enlutada y grave, "conservaba seco el rostro, aunque visiblemente alterado, la mirada fija y valerosa y el andar muy firme" (497). Está muy apenada, llena de miedo, teme encontrar los restos de su hijo muerto en la batalla, pero es capaz de razonar y, al encontrar a Gabriel Araceli, le hace preguntas muy precisas: "¿Conque no parece el niño? ¿Cuándo le perdiste de vista durante la batalla?" (497). Hace el esfuerzo de indagar, como si fuera un comisario de policía de nuestros días. Añade que habían empezado por buscarlo entre los heridos y no evita la palabra más dolorosa: "Yo creí que estuviera entre los heridos; pero no está. ¿Todos los muertos han sido recogidos del campo de batalla?" (497). Si no está entre los heridos, lo más probable es que haya fallecido en la batalla y doña María lo sabe perfectamente. Sin embargo, lo acepta con una serenidad que asombra a Gabriel Araceli. No se deja derrumbar por la angustia ni un segundo. Encuentra en sus adentros la fuerza de preguntar cómo se había portado su hijo en la batalla. Con mucha piedad, con la esperanza de aliviar un poco el dolor de aquella madre, que supone inmenso, Gabriel Araceli la asegura que de manera muy heroica. Ella quiere saber más: "¿Los jefes advirtieron su valor? ¿Elogiaron su bizarría, recordando el linaje de mi hijo?" (497). La señora concede mucha importancia al prestigio de la familia. No puede ocultar su orgullo por tener un hijo héroe, que había honrado el ilustre apellido que llevaba. Tiene la entereza de averiguar la identidad de los caídos:

> Llegamos a un punto en que se distinguía un cuerpo tendido boca abajo sobre el suelo. Nos estremecimos todos, y Asunción y Presentación se abrazaron llorando a gritos. La curiosidad luchó un instante en nosotros con el temor, pues deseábamos acercamos al cadáver por ver si era D. Diego, y temíamos llegar a él por si acaso era. Doña María fue la primera que dio un paso y la seguimos todos. Aquel cadáver solitario de un hombre muerto por la patria, no había encontrado todavía ni un pariente, ni un amigo, ni un camarada que se cuidase de él. No era D. Diego. (498)

Dedican un breve rato a rezar con piedad por el muerto desconocido y siguen su camino. Recorren con valentía el campo sembrado de muertos y doña María nunca vacila: "Seguimos andando, y en otro sitio encontramos algunos cadáveres, que la condesa con heroísmo sobrenatural examinaba cara a cara hasta convencerse de que su hijo no estaba allí" (498). Por

la noche, cuando llegan a casa, "ni una lágrima brotó de los ojos de doña María" (498). Insiste en que Gabriel Araceli le repita que su hijo "ha muerto con honor" (498), ya que es su único alivio y consuelo. Gabriel Araceli llega a concluir que la condesa es una "mujer de acero" (499).

La realidad distaba mucho del compasivo relato de Gabriel Araceli: don Diego no se había comportado como un héroe, no había cometido ninguna hazaña, no había matado a ningún enemigo de su patria, sino todo lo contrario: en su ignorancia, se había hecho amigo de los enemigos de su patria. No había hecho más que perderse simplemente y había acabado en las filas del enemigo, donde había divertido a los franceses con sus romances. Su talento de recitador había cautivado a los franceses y éstos le habían perdonado la vida. Más tarde, cuando lo encuentran sus amigos, se comporta como un saltimbanco.

A pesar de su patriotismo y de sus aspiraciones heroicas, doña María sigue siendo madre amorosa. Cuando vuelve a ver a su hijo que creía muerto, "sin poder contener en los límites de la dignidad su maternal cariño" (495), lo abraza y lo besa.

Después, el joven tiene que referir sus peripecias en el ejército francés delante de toda la familia y de su prometida. A doña María le cuesta enormemente ocultar la furia y la indignación que le provoca el relato: "Doña María callaba; pero en su pecho rugía iracunda y atormentadora la tempestad. […] Doña María se llevó la mano a los ojos" (505). El joven sigue su relato y el descontento de la madre va en aumento: "Doña María aferró sus manos a los brazos de la silla como si quisiera estrujar la madera entre sus dedos" (506). La irritación de la condesa no tiene límites y el autor emplea una sarta de verbos para describirla: "¡Ay! Doña María se llevó las manos a la cabeza, doña María cerró los ojos, doña María golpeó el suelo con su pie derecho, doña María semejaba la imponente imagen de la tradición aplastando la hidra revolucionaria" (506). Pero el torpe hijo de la condesa no advierte nada y no duda en añadir detalles humillantes y a la vez hilarantes a su relato. Entonces, "Doña María no podía resistir más. Iba a estallar su furibunda cólera; pero aún era mayor el caudal de su prudencia que el caudal de su enojo... se contuvo y cerró otra vez los ojos ya que no podía cerrar los oídos" (506).

2.2.1.2. Doña Fermina de Pipaón

En *El equipaje del rey José*, primera novela de la Segunda serie, doña Fermina de Pipaón también afirma que "más quería verlo muerto que sirviendo a los franceses" (Galdós, 2021a: 48). Se refiere a su hijo Salvador Monsalud. La pobre mujer se desmaya al ver que su hijo lleva el uniforme francés: "La buena mujer abalanzose a recibirle con expresión de frenético contento; mas al tocarle con sus manos y al verle casi en sus brazos, su semblante se alteró de súbito, lanzó una exclamación de espanto, y cerrando los ojos y echando la cabeza atrás, cual si descargase sobre ella el rayo de instantánea muerte, cayó sin sentido al suelo" (49). Lo único que puede pronunciar es "¡Hijo mío!... ¡¡francés!!", una frase "empezada con ardiente cariño y concluida con terror" (49).

En casa se encuentra la vieja Perpetua, una mujer que había cumplido cien años y era muy respetada por la comunidad, por sus obras piadosas y sus buenos consejos. Viendo lo ocurrido, la vieja Perpetua no duda en llamar a Salvador "monstruo" amenazándole con un palo y discurre: "La muerte del hijo que perece en los campos de batalla destroza el corazón, pero no afrenta; la traición del hijo desvergonzado, que comete la infamia de pasarse al enemigo, es el más vivo de los dolores de una madre española" (50).

Salvador Monsalud había aceptado servir a los franceses por pobreza y era leal, no pensaba traicionar a quien le daba de comer.

2.2.1.3. Doña Leocadia de Montoria y su nuera

En *Zaragoza*, la séptima novela de la Primera serie, durante el dramático sitio de la ciudad, doña Leocadia, esposa del memorable héroe don José Montoria, pierde a su hijo mayor, Manuel, y a su nieto. La suegra y la nuera se quedan sin sus hijos. Es un momento de gran dramatismo, las escenas descritas por Galdós son desgarradoras. Manuel Montoria es fusilado y a doña Leocadia le cuesta aceptar la muerte de su hijo: "…su madre no se había decidido aún a creer que estaba muerto, y poniendo la cabeza del cadáver sobre sus rodillas, quería reanimarle con ardientes palabras. […] Doña Leocadia no tenía vida más que para llorar, besando incesantemente el frío cuerpo de su hijo" (Galdós, 2022d: 751).

El hijo de Manuel Montoria, un niño de cuatro años, se muere por la epidemia que habían provocado la miseria y el hambre, en la ciudad cuyas calles estaban llenas de cadáveres. La madre del niño está desesperada y no sabe qué hacer: "Con el ansia de salvarle, la madre y las demás mujeres que le hacían compañía martirizaban al infeliz niño aplicándole los remedios que cada cual discurría; pero bastaba ver a la víctima para comprender la imposibilidad de salvar aquella naturaleza, que la muerte había asido ya con su mano amarilla" (750).

2.2.2. Mujeres enamoradas

2.2.2.1. Rosita

En *Trafalgar*, la novela que abre los *Episodios nacionales*, presenciamos la tierna y grave despedida de Rosita y su prometido Rafael. Él se tiene que ir a Cádiz, para presentarse ante sus superiores: "Imposible pintar con palabras ni por escrito lo que vi en el semblante de mi señorita cuando aquellas frases oyó. Los dos novios se miraron, y un largo y triste silencio siguió al anuncio de la próxima partida" (Galdós, 2022a: 57). Durante la cena, apenas hay conversación. Al acabar de comer, … "Cuando Malespina salió del cuarto, estaba más pálido que un difunto. Despidiose a toda prisa de mis amos, que le abrazaron con el mayor cariño, y se fue. Cuando acudimos a donde estaba mi amita, la encontramos hecha un mar de lágrimas: tan grande era su dolor, que los cariñosos padres no pudieron calmar su espíritu con ingeniosas razones, ni atemperar su cuerpo con los cordiales que traje a toda prisa de la botica" (59).

2.2.2.2. La esposa de Manuel Montoria

Es una mujer joven, que acaba de perder a su hijito y se da cuenta de que, a pocos metros, en la misma calle, yace el cadáver de su marido. El escritor se limita a consignar los hechos, apenas comentándolos: "En el mismo instante oyose un grito desgarrador, no lejos de allí, y una mujer corrió despavorida hacia nosotros. Era la mujer del desgraciado Manuel, viuda ya y sin hijo. Varios de los presentes nos abalanzamos a contenerla para que no presenciase aquella escena, tan horrible como la que acababa de dejar y la infeliz dama forcejeó con nosotros, pidiéndonos que la dejásemos ver a su marido" (Galdós, 2022d: 752).

2.2.2.3. Mariquilla Candiola

En *Zaragoza*, Mariquilla Candiola está enamorada de Agustín Montoria. Él va por las noches a verla y pasan un rato abrazados en el jardín. Gabriel Araceli, amigo de él, es testigo. Bombas atraviesan el cielo y las campanas llaman a las armas. Con todo el dolor de su alma, Agustín se despide de su amada y se va a encontrarse con sus camaradas y a luchar al lado de ellos, mientras "la infeliz Candiolilla, que muerta de miedo, derramando lágrimas y con las manos cruzadas en disposición de orar, nos miraba partir, aún envuelta en la sombra del ciprés

que nos había dado abrigo" (718). Al final, Agustín sobrevivirá, pero a ella la encontrará muerta.

2.2.2.4. Genara

La novela *El equipaje del rey José* presenta a Genara, la novia de Salvador Monsalud. Según esta joven española, el español que ayuda a los enemigos "es un traidor cobarde, un ser despreciable, un Judas. Los perros de España merecen más consideración que el que tal vileza comete" (Galdós, 2021a: 58). Está enamorada de Salvador Monsalud y sospecha que él había cometido aquella vileza. Le dice sin vacilar: "Si tú la cometieras, Salvador, no sólo te aborrecería, sino que me mataría la vergüenza de haberte querido" (58). No duda en pedirle a Carlos Navarro —un joven valiente, que se había destacado por sus hazañas guerreras, combatiendo en contra de los franceses— que mate a Salvador: "¡Navarro, mátale, mátale sin piedad!" (62). Genara rechazará a Salvador Monsalud y se casará con Carlos Navarro, a pesar de amar al primero. El matrimonio será infeliz y la mujer lamentará la nefasta elección.

Esta actitud es provocada por "la inmensidad del sentimiento patrio" (50). Es lo que asegurará la sobrevivencia de España: "Contra aquello ¿qué podían José ni Napoleón con todos sus ejércitos? Sobre aquel sentimiento, sobre aquel odio de las muchachas a todo el que no fuera patriota, descansaba la inmortalidad nacional, como una montaña sobre sus bases de granito" (50).

2.2.3. Heroínas

2.2.3.1. Manuela Sancho

Galdós evoca en *Zaragoza* a Manuela Sancho, una heroína documentada de la guerra de la Independencia, cuyo nombre lleva desde entonces una calle del casco antiguo de la ciudad. Es una heroína muy conocida y muy amada, de manera que Galdós no puede inventar nada; consigna lo que aseguran los libros de historia: Manuela Sancho se dedica a llevar agua y comida a los soldados, después aprende a coger el fusil y a disparar. Nada detiene a la valiente mujer, que en el tumulto de la batalla acaba herida:

> En una de las zanjas abiertas en la calle, una mujer, más que ninguna valerosa, Manuela Sancho, después de hacer fuego de fusil, disparó varios tiros en la pieza de a 8. Mantúvose ilesa, durante gran parte del día, animando a todos con sus palabras, y sirviendo de ejemplo a los hombres; pero serían las tres de la tarde cuando cayó en la zanja, herida en una pierna, y durante largo tiempo confundiose con los muertos, porque la hemorragia la puso exánime y con apariencia de cadáver. Más tarde, advirtiendo que respiraba, la retiramos, y fue curada, quedando tan bien, que muchos años después tuve el gusto de verla viva. (Galdós, 2022d: 743)

2.2.3.2. Mujeres anónimas, que ofrecen su ayuda

La presencia de las mujeres es constante en los *Episodios nacionales*; en la guerra de la Independencia, ellas ayudan de mil maneras a sus esposos, padres o hijos. En primer lugar, se encargan de criar a los hijos y de asegurar la comida. Si los hombres van a la guerra, las mujeres tienen que sembrar, labrar y recoger la cosecha.

Cuando las tropas de Napoleón se acercan a la capital, los madrileños preparan la defensa de su ciudad. Las mujeres de todas las clases sociales ofrecen su ayuda:

> Las señoras, no contentas con afiliarse en la congregación del *lavado y cosido*, dirigieron a las autoridades una exposición en que se ofrecían a ayudar *ya llevando espuertas de tierra*, ya ocupándose en lo que se les mandase. No es esto invento mío, y la exposición existe impresa donde el incrédulo podrá verla si aún duda de la grandeza de ánimo de las señoras de aquel tiempo. Y al decir *señoras*, se comprende que no me refiero a aquellas de quienes en otro lugar de este relato tengo hecha mención, pues las del Rastro y Maravillas tenían especial gusto en pasearse por todo Madrid arrastrando un cañón entre seguidillas y chanzonetas: me refiero a las más altas hembras, a quienes vi empleadas en menesteres indignos de sus delicadas manos. (Galdós, 2022c: 572)

Varias mujeres humildes, que hablan el español de las calles populares, se presentan para alistarse y piden el correspondiente fusil. Los hombres que se encargan de los trámites las ironizan, pero ellas no tardan en replicar, lo que provoca diálogos hilarantes. Hay que destacar el machismo y el desprecio hacia las mujeres:

> —¿Pero qué buscan Vds. aquí? —exclamó Pujitos abriendo los brazos en actitud amenazadora—. Fuera mujeres, que no sirven sino de estorbo. Condenáas, ¿por qué no van a sacar tierra en los Pozos?
> —Ya hemos sacado tierra, ¡y lástima que no fuera de tu sepultura!
> —¿Pues qué queréis, demonios?
> —¿Qué hamos de querer? ¡Fusiles, piojo! ¿Te los han dado a ti y a tu batallón pa quitar telarañas? Vengan acá pronto, que nosotras también nos alistamos. (573)

Interviene un sacerdote, pero tiene la misma actitud irónica y acaba usando un refrán machista: "Alistaros, ¡oh valientes amazonas! Pero niñas, ¿no veis que en vuestras manos mejor sienta el hilo de oro y las sartas de perlas, que el temido alfanje damasquino? Vaya, idos a rezar, que la mujer honrada la pierna quebrada y en casa" (574).

A pesar de este trato humillante, algunas no dudan en empuñar el fusil. El médico Nomdedeu relata que en Gerona "se está formando hoy el batallón de señoras, de que es coronela doña Lucía Fitz-Gerard" (Galdós, 2022e: 795). La criada del médico "salió ayer con su fusil y volvió diciendo que había matado no sé cuántos franceses" (808).

En la guerra, las mujeres se encargan antes que nada de llevar comida a los soldados. Gabriel Araceli relata: "Nos desayunamos muy contentos con lo que las mujeres del barrio, altas y bajas, bonitas y feas nos traían en repletas cestas" (Galdós, 2022c: 592).

Avisan a los soldados de un peligro inminente: "Una mujer subió azorada por una escalerilla, diciéndonos que los franceses estaban abriendo un boquete en la pared de la cuadra, y bajamos al instante" (Galdós, 2022d: 723).

Se encargan de los heridos: "Las campanas de todas las iglesias tocaban a la vez con lúgubre algazara, y a cada paso se encontraban grupos de mujeres transportando heridos" (724).

Cuando el enemigo acomete con encarnizamiento, las mujeres cogen el fusil:

> Desde las ventanas se hacía un fuego horroroso. Recordando una frase del mendigo cojo *Sursum Corda*, puedo decir que nuestra alma era toda balas. En el interior de las casas corría la sangre a torrentes. El empuje de la Francia era

> terrible; y para que la resistencia no fuese menor, las campanas convocaban sin cesar al pueblo, los generales dictaban órdenes crueles para castigar a los rezagados; los frailes reunían gente de los otros barrios, trayéndola como en traílla, y algunas mujeres heroicas daban el ejemplo, arrojándose en medio del peligro, fusil en mano. (742)

2.2.4. Monjas

Los franceses derrumban conventos, queman catedrales como la de Solsona y después su nefasto frenesí requiere emociones de otra índole para aplacarse. No dudan en violar a las monjas: "También pusieron mano en los conventos, encariñándose demasiado con los de religiosas, donde cometieron desafueros que mejor están callados que referidos" (Galdós, 2021b: 845). Los franceses dejan recuerdos muy amargos en el convento, cuyo edificio prácticamente reducen a ruinas y de donde roban numerosas obras de arte. Años más tarde, una de las monjas sobrevivientes evoca horrorizada la trágica profanación cometida por "una soldadesca infame" (862). Nada puede borrar unos recuerdos tan terribles: "yo vi a tres hermanas degolladas y a otras injuriadas horriblemente. Los pocos cabellos que tengo se erizan todavía en mi cabeza al recordar aquel día de Setiembre de 1810" (Galdós, 2021c: 862).

Conclusiones

Cualquier guerra acaba perjudicando inevitablemente a los seres humanos que viven en el territorio donde se desarrollan las hostilidades. Los españoles se vieron obligados a defenderse de los franceses y lo hicieron unidos, hombres, mujeres y niños. El papel de las mujeres en la guerra fue muy variado: si algunas llegaron a empuñar las armas, otras se encargaron de recoger la cosecha, de velar por los hijos y de cuidar a los heridos. Las madres miraban apenadas a sus hijos convertidos en soldados, pero —con todo el dolor de sus almas— los animaban a morir por la patria. Podemos concluir que cada una de aquellas mujeres fue a su manera una heroína.

BIBLIOGRAFÍA:

AUB, Max (1978). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.

BLANCO, Alda; BLANCO AGUINAGA, Carlos (1994). Introducción. En Benito PÉREZ GALDÓS, *La de Bringas* (pp. 9-45). Madrid: Cátedra.

GONZÁLVEZ, Isabel; SEVILLA, Gabriel (2017). Introducción. En Benito Pérez Galdós, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús *et al.* (2005). *Historia de la literatura española* (vol. III). León: Everest.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1945). *Prim*. Madrid: Aguilar.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2021a). *El equipaje del rey José*. En *Episodios nacionales*. Segunda serie. *La España de Fernando VII* (pp. 25-139). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2021b). *Un voluntario realista*. En *Episodios nacionales*. Segunda serie. *La España de Fernando VII* (pp. 843-968). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2021c). *Un faccioso más y algunos frailes menos*. En *Episodios nacionales*. Segunda serie. *La España de Fernando VII* (pp. 1107-1253). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022a). *Trafalgar*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 31-124). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022b). *Bailén*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 391-509). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022c). *Napoleón en Chamartín*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 511-654). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022d). *Zaragoza*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 657-780). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito (2022e). *Gerona*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 783-894). Barcelona: Ediciones Destino.

PÉREZ GALDÓS, Benito, (2022f). *Juan Martín el Empecinado*. En *Episodios nacionales*. Primera serie. *La guerra de la Independencia* (pp. 1051-1175). Barcelona: Ediciones Destino.

RÍO, Ángel del (1982). *Historia de la literatura española* (vol. 2). Barcelona: Bruguera.

ZAMBRANO, María (1989). *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0007

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Hacia el contexto de la literatura de la Guerra Civil: memorias, desmemorias e historia

Towards the Context of Civil War Literature: Memories, Forgetfulness and History

JOSÉ ANTONIO MÉRIDA DONOSO
Universidad de Zaragoza
Grupo de investigación S50_23R: ARGOS
jamerida@unizar.es

Palabras clave

Guerra Civil; memoria; historia; literatura contemporánea; literatura española; memoria histórica; Didáctica de las Ciencias Sociales.

El siguiente artículo ofrece un enfoque caleidoscópico a la literatura que aborda la Guerra Civil en su contexto. Para ello, exploramos las relaciones prolíficas y complejas entre literatura, memoria e historia, considerando los cambios producidos en el contexto histórico de las últimas décadas como punto de partida para analizar las nuevas formas y subtemas de esta literatura y evaluar hasta qué punto constituyen una "nueva literatura". De esta forma, entendemos que el análisis de este fenómeno literario debe partir de los motivos de la necesidad social de recordar desde un posicionamiento y una voluntad ética que se relacionan tanto con las políticas memorísticas como con los procesos de desmemoria que han perdurado en España.

En última instancia, atender a la proliferación de estas narrativas, incluidas las comicográficas y fílmicas, implica situarse en el contexto histórico en el que se desarrollan. Esto permitirá arrojar luz sobre los motivos de su éxito en relación con las distintas memorias identitarias construidas en torno al deber de recordar, así como sobre las posibles instrumentalizaciones que las rodean.

Keywords

Civil War; memory; history; contemporary literature; Spanish literature; historical memory; Didactics of Social Sciences.

The following article represents a kaleidoscopic approach to the literature that addresses the Civil War in context. To this end, we delve into the prolific and complex relationships between literature, memory and history, considering the changes produced in the historical context of the last decades as a starting point to analyze the new forms and sub-themes of this literature and to evaluate to what extent they constitute a "new literature". In this way, we understand that the analysis of this literary phenomenon must start from the reasons for the societal need to remember from a standpoint and an ethical will that are related both to the politics of memory and to the processes of dismemory that have endured in Spain.

Ultimately, attending to the proliferation of these narratives, including comic and filmic ones, implies situating oneself in the historical context in which they are developed. This will allow us to shed light on the reasons for their success in relation to the different identity memories built around the duty to remember, as well as on the possible instrumentalizations that surround them.

Introducción: entre historia y literatura

Dentro de un tiempo se curarán enfermedades que ahora
son incurables. Dentro de un tiempo se podrán leer libros que ahora
están prohibidos […]. Dentro de un tiempo las mujeres
pilotaremos aviones… ¡Aviones de combate!
(Martínez de Pisón, 2023: 472).

Durante la última década, especialistas como David Becerra han destacado cómo la proliferación de novelas centradas en la Guerra Civil y el franquismo, con más de un centenar de títulos publicados entre 1989 y 2011 (2015: 9), refleja las diversas maneras en que el pasado influye en el presente y se adapta a las percepciones actuales. Lejos de ser un fenómeno exclusivamente español, la proyección del pasado se despliega en un vasto campo transdisciplinar, donde la simiente de la historia y la memoria permite cosechar una diversidad de estudios nutridos por distintos objetivos y metodologías empleadas (Araujo; Santos, 2007; Faber, 2012; Richardson, 2007; Spiegel, 2002; Tumblety, 2013).

Sin duda, este terreno fértil no es nuevo; ya antes de que Pierre Nora señalara la urgencia de erigir un marco epistemológico que pusiera coto al "imperio de la memoria", diversos autores ya habían cultivado esta temática (Allen; Montell, 1981; Finley, 1965). Asimismo, la aparición de distintas revistas académicas que problematizaban el pretendido deber de la memoria, entre lo memorístico y lo conmemorativo (*Memory Studies*, desde el 2008, *Memory Studies Association*, a partir del 2017 o la más veterana *History and Memory*, que comenzaría en 1989), dan prueba de la necesidad de construir marcos teóricos en este campo. Las corrientes analíticas del papel de la memoria histórica en las culturas modernas y pre y posmodernas abarcan representaciones oficiales del pasado, intenciones, usos y posibles abusos de políticas conmemorativas, así como el papel de la historia oral y las biografías o la influencia de los nuevos medios de comunicación en la formación de conciencia histórica y memorias —o desmemorias— colectivas. En este sentido, también atienden al olvido que enraíza con la condición de injusticia en tanto que razón anamnética (Kaufman, 2011), en oposición a la función de rememorar y actualizar resignificaciones que contribuyen a la comprensión del presente. Ambas, memoria y olvido, se erigen desde un presente que involucra intereses, poder y exclusión. Su proyección atañe a una amplia gama de cuestiones vinculadas a la memoria colectiva, a las relaciones entre la investigación histórica y las imágenes del pasado y a la relevancia de las narrativas históricas en los conflictos sociales actuales. No en balde, este último campo retoma la estela de la historiografía de mayor impronta social que puso en su foco de interés a los grupos más olvidados y sus contornos morales, subjetivos e identitarios ligados a la subjetividad y a la identidad obviados por la historiografía hasta ese momento.

Por su parte, la literatura española vinculada a la Guerra Civil y el franquismo se desarrolla en paralelo a la proliferación de ensayos históricos sobre la especificidad del conflicto español: como preludio que supuso a la gran confrontación sistémica contra el fascismo, su marcado carácter simbólico e ideológico y las derivas de su internacionalización. Estas claves políticas (república contra fascismo) e ideológicas (revolución y contrarrevolución) transformaron política, social y culturalmente la sociedad a lo largo de la dictadura, y se mantuvieron omnipresentes en la transición y la democracia hasta llegar a nuestros días y colarse en la política actual (Peña y Ara, 2022), mediante debates tan enconados como signados. No en balde, en los años ochenta Maryse Bertrand de Muñoz (1986: 357) recordaba las palabras de Vicente Marrero para señalar que "lo que se ventiló en la guerra española sigue estando vivo

como el fondo de un volcán de pasiones que no se ha extinguido" (1961: 17). Por tanto, más que tratarse de una nueva literatura se trata de una proliferación y multiplicación de formas y subtemas conforme a los nuevos contextos de politización y disputas memorísticas, cuando no, las existentes en torno al recuerdo y al olvido o, dicho de otro modo, la voluntad de recordar frente a la voluntad por mantener una amnesia (Cuesta Bustillo, 2007b; Cuesta, 2007; Mérida, 2012; Peña y Ara, 2022). Este contexto específico responde a su vez al solapamiento memorístico efectuado por una mitificación incuestionable de la Transición, que prácticamente la sacraliza y, en un marco más genérico, al presentismo propio de la sociedad líquida posmoderna actual. En consecuencia, esta literatura mantiene dos vertientes distintas pero interconectadas, a saber:

- Por un lado, el vasto número de obras ficcionales centradas en un periodo histórico real, el de la Guerra Civil y el franquismo, seleccionan unos subtemas y hechos que, según el criterio autorial, merecen ser recordados y, por tanto, son convertidos en ficción y estructurados dentro de la historia.
- Por otro, su intención de contribuir a un imaginario crítico vinculado al sentimiento identitario en torno al deber de recordar y dignificar a las víctimas.

Ambos aspectos —qué recordar y por qué recordar— entroncan con la memoria fragmentada por debates partidistas sobre el pasado y los usos y abusos cometidos por determinados dirigentes y cierta historiografía revisionista que, desde sesgos aprioristas, promueve una historia del franquismo complaciente y edulcorada sin el menor rigor y coherencia metodológica. Asimismo, el importante número de lectores ávidos de estas narrativas da muestra de una identidad compartida en torno a la necesidad de buscar y dar forma al pasado para entender el presente y actuar en él (Balfour, 2006). De hecho, tal y como ya hemos señalado, la proliferación de esta literatura también responde a los avances de la historiografía en este campo desde los análisis de las causas de la Guerra Civil, hasta las políticas de represión y violencia del franquismo. En oposición al antiguo modelo de imponer el olvido, esta literatura también cumple una función pedagógica en tanto que da a conocer distintas formas de violencia que no han sido atendidas por la sociedad. Este modelo de transposición y fijación memorística (Sánchez-Biosca, 2006) viene estimulado por las campañas editoriales que actúan sobre la emoción, lo que acaba por configurar una pluralidad de narrativas, en ocasiones en conflicto, que o bien alimentan y retroalimentan o bien se oponen a determinados imaginarios colectivos en continua reelaboración y reformulación (Lechner, 2002). Y es que, en parte, no solo "la memoria histórica de un país es su literatura" (Rodríguez, 2015), sino que su constante interactuación con la memoria nos acaba por retrotraer a la lucha por establecer determinados relatos del pasado, en tanto que "la memoria colectiva no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder" (Le Goff, 1991: 181).

El auge de narrativas: entre memoria y postmemoria

A la hora de hablar de "la nueva literatura de la Guerra Civil" encontramos dos dificultades, la primera, de orden conceptual, en tanto que debe atenderse a los cambios con lo escrito anteriormente y, por otro, los años en que comenzaría a generarse esta "nueva corriente". El problema fundamental es el estatus del presente, punto movedizo entre el pasado y el futuro sobre el que se ejerce el cambio de la historia o, si se prefiere, se elaboran nuevas lecturas del pasado. Ambos aspectos —el cambio de tendencia a dar un mayor espacio narrativo a los procesos de violencia y represión ejercidos sobre la sociedad en general y en las mujeres en particular, así como la proliferación de obras inscritas es esta temática— responden

al nuevo contexto. Así, más allá de indagar en las distintas propuestas de autores que intentan adecuar este fenómeno a unas fechas concretas 2000-2007 (Faber, 2010), cabe prestar atención a los avances sociales en "memoria histórica", comenzando por los procesos de exhumación de fosas (Llamazares, 2017), la labor de concienciación acometida desde distintos sectores, movimientos y asociaciones ciudadanas, en especial los ejercidos por la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMHA, fundada en el 2000) y sus aledañas autonómicas, así como las distintas leyes de memoria histórica (Ley de Memoria Histórica y Ley de Memoria Democrática del 2007 y 2022, respectivamente). Estas leyes, fruto de la presión social y cultural, provocaron que el debate fuera estableciéndose en la política, mientras la prensa se hacía eco de víctimas, homenajes y conmemoraciones (Escudero *et al.* 2013: 27; Becerra, 2018). Por su parte, Sara Santamaría Colmenero amplía el foco de este contexto al vincular este interés por el pasado reciente con una corriente occidental cada vez más pujante desde finales del siglo XX en otros países. Se trata de "la cultura de la memoria" a la que hace alusión Andreas Huyssen (2000), que estaría presente ya en la literatura española de las décadas precedentes, especialmente en las publicaciones de los años sesenta y setenta por la generación del medio siglo (2013: 14). Tomamos como eje la literatura que surge a finales de los noventa, la cual se nutre de una extensa tradición literaria. Esta literatura caracterizada por su éxito en contraste con sus predecesoras, según señala Pozuelo Yvancos (2017), perdura en tres generaciones (aquellos que padecieron el franquismo, sus hijos y sus nietos) como fenómeno editorial que transcurre en paralelo a los avances historiográficos; lo que no implica, necesariamente, una convergencia con ellos.

Así, desde la transición se entrelazan memorias personales (*La voz dormida*, de Dulce Chacón, 2002) o cercanas a la historia oral (*Mil días de fuego*, de José María Gárate, 1972) con la investigación temática (*El impostor*, de Javier Cercas, 2014) que traspasa fronteras (*La Capitana*, de Elsa Osorio, 2012). De hecho, desde el comienzo del conflicto la literatura en otros idiomas fue importante, más que por su cantidad, por lo reveladora que supone esa primera persona que cuenta y reflexiona sobre lo vivido desde *Homage to Catalonia*, de George Orwell o, desde un antagonismo ideológico, *Les Grands Cimetières sous la lune*, de Georges Bernanos, ambas de 1938.

Retomamos estas dos obras para atender al suceso editorial que suponen sus constantes reediciones, como es el caso de *Homentage a Catalunya*, la edición en catalán del 2023, o *Los grandes cementerios bajo la luna* por Pepitas de Calabaza (2024). Es más, la memoria de Bernanos es retomada en un laberinto de memorias y voces en la novela *Pas pleurer*, de Lydie Salvayre (2014), recogiendo al autor cuando se encontraba en Mallorca y estalló la guerra civil y cómo, a pesar de estar en el bando franquista, se escandalizó ante la barbarie del levantamiento y la complicidad del clero español con Franco. De igual modo, desde temprana edad existen obras que serían adaptadas al cine, como *L' Espoir* (1937), de André Malraux, y su intento de adaptación *Espoir. Sierra de Teruel* recogiendo el episodio que presenció cuando un bombardero fue derribado y los civiles acudieron a ayudar a descender a los heridos. Cerca de cuarenta años más tarde se anunciaría su estreno en España, recogiendo en la revista *Tribuna* las palabras Max Aub, colaborador en el filme, en su prólogo a la edición del guion: "Cinematográficamente solitaria, Sierra de Teruel viene a ser la expresión del fin de un mundo que habíamos soñado con cierta esperanza, quién sabe si cierta […]" (1978).

Como es lógico, esta amplitud de voces y formas se mantiene e incrementa en la transición con obras tan dispares como la ucronía contrafactual que supone *En el día de hoy* (1976), de Jesús Torbado, con una España en la que los republicanos vencen llegando al teatro, frente a

los recuerdos de la adolescencia de *Las bicicletas son para el verano* (1977), de Fernando Fernán Gómez, y su transposición cinematográfica de Jaime Chávarri (1984). Pero es en la última veintena de años cuando estas se amplían, con obras de teatro como *Larga noche de silencio* (2010), de Pedro Montalbán Kroebel, y perpetúan transposiciones como la efectuada por David Trueba (2003) sobre *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, o *La voz dormida*, de Benito Zambrano (2011)[1]. Al mismo tiempo, algunas de estas adaptaciones no solo se acercan a la novela como *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas (1988), con adaptación homónima de Antón Reixa (2002), sino que también se conjuga con relatos literarios en distintas formas como es el caso de *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (1999), basado en tres relatos de Manuel Rivas —"Un saxo en la niebla", "Carmiña" y, precisamente, "La lengua de las mariposas"— recogidos en *¿Qué me quieres, amor?* (1996) o del mismo director, *Los girasoles ciegos* (2008) con guion de Rafael Azcona y de Alberto Méndez, el autor en cuyo libro homónimo de cuatro relatos ("Si el corazón pensara dejaría de latir", "Manuscrito encontrado en el olvido", "El idioma de los muertos" y "Los girasoles ciegos") se basa el filme (2004). En este marco, una novedad fundamental de estas narraciones que ya se aprecia es la generacional, vinculada al significado de postmemoria de Marianne Hirsch (2008), en relación a los hijos o segundas generaciones de los que vivieron experiencias traumáticas anteriores a su nacimiento, pero que, sin embargo, les fueron transmitidas tan profundamente que constituyen recuerdos por derecho propio. Así, autoras como Isabel Cuñado (2007) usan esta postmemoria para significar las obras de comienzos de siglo como el primer volumen de la trilogía *Tu rostro mañana*: *Fiebre y lanza* (2002), *Baile y sueño* (2004) y *Veneno y sombra y adiós* (2007) de Javier Marías, *El heredero* (2003), de José María Merino, o *El vano ayer* (2004), de Isaac Rosa. Indudablemente, en este campo, resulta crucial la inclusión de las novelas gráficas, cuyo creciente impacto se evidencia tanto en la sociedad como en el ámbito académico (Matly, 2008; Mérida *et al.* 2013; Morejón, 2019). Entre ellas destaca la autoficción que presenta Antonio Altarriba, en *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016), ambas con ilustraciones de Kim. Estas obras permiten exorcizar fantasmas y explorar pasajes del pasado a través de una narrativa cercana al relato oral, al describir la historia del padre y la madre del autor mediante distintas analepsis que actúan como artificios narrativos e identitarios.

Frente a este álbum familiar y personal, los nueve volúmenes de *Paracuellos* (1976-2023), de Carlos Giménez, recogen una suerte de proyecto de vida a través de una memoria de la infancia que abraza la ficción, permitiendo la configuración de personajes, reales e imaginados, para mostrar el ambiente asfixiante de un orfanato del Auxilio Social durante el franquismo (Mérida *et al.*, 2023). Como se aprecia en el auge de estas muestras de autoficción, la literatura, como espacio de (re)construcción memorística a compartir, se acerca a la historia social a través de sus protagonistas, dando paso a obras forjadas por los recuerdos de quienes vivieron esa España más oscura, pero narradas y recopiladas por autores de generaciones posteriores. Algunas de estas han logrado un reconocimiento relevante gracias a una combinación de texto e ilustración que genera narrativas de primer orden, como las de Jaime Martín a través de la historia de su padre en *Las guerras silenciosas* (2014) o la vida de su abuela, eje narrativo sobre el que teje *Jamás tendré 20 años* (2016), así como la trilogía de Sento Llobell sobre el Doctor Pablo Uriel, conformada por *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016). Por su parte, en *Los surcos del azar* (2013) Paco Roca reconstruye la historia de La

[1] De hecho, esta prolongación alcanzaría lo musical, ya que el decimocuarto disco de la banda de rock Barricada titulado *La tierra está sorda* (2009) incluye, como álbum conceptual sobre la Guerra Civil, una canción sobre Hortensia (Hasta siempre, Tensi) en homenaje a *La voz dormida.*

Nueve, una compañía formada mayoritariamente por republicanos españoles que operó en la Francia de la II Guerra Mundial a las órdenes del capitán Dronne. La narración se hilvana en torno a los recuerdos de Miguel Ruiz, un personaje de ficción que hace las veces de republicano español exiliado en Francia, quien, mediante sus conversaciones con el propio autor, recompone la vida de Miguel Campos, uno de los integrantes de La Nueve desaparecido cuando realizaba una incursión en solitario contra el ejército alemán.

De igual modo, el peso de la intrahistoria memorística también se advierte en la recopilación de vidas que supone *Nuestra guerra civil* (2006) o en *Esperaré siempre tu regreso* (2017), la novela gráfica de Jordi Peidro que recoge la biografía de uno de los republicanos que consiguió sobrevivir a Mathausen, ambas de evidente afán didáctico. Asimismo, la temática se amplía para recoger la represión y violencia sufrida, con novelas gráficas como *Cuerda de presas* (2017), en la que Jorge García y Fidel Martínez recrean la vida de las presas políticas durante los primeros años de la dictadura franquista, o *El abismo del olvido* (2023), de Paco Roca y Rodrigo Terrasa, que en su viaje tras las huellas de José Celda, fusilado por el régimen franquista junto a otros once hombres en la tapia trasera del cementerio de Paterna, en Valencia, y la de su hija Pepica, presenta una historia profundamente actual en vinculación a la memoria histórica. Esto se debe en parte a la figura de Leoncio Badía, un joven republicano que había sido condenado tiempo atrás a trabajar como sepulturero en el cementerio de su pueblo y que colaboró durante años y en secreto con las viudas de los represaliados de la guerra para identificar sus cadáveres, darles sepultura de la forma más digna posible, localizar sus fosas y ocultar mensajes entre sus restos, en espera del momento en que alguien pudiera sacarlos de allí.

Esta tipología se completa con las novelas gráficas que siguen los pasos de personajes históricos, como la propuesta de Ángel de la Calle en *Modotti. Una mujer del siglo XX* (2019) y con las transposiciones como son *La Guerra Civil española* (2016) y *La muerte de Guernica* (2017), los ensayos ilustrados que sintetizan las obras homónimas de Paul Preston y bajo la ilustración de José Pablo García. En suma, desde sus distintas tipologías en guion e ilustración, todas ellas mantienen un nexo común en contenido y forma ya que, mediante encuadres variados dentro de una misma secuencia para evitar la monotonía visual, la adjetivación de la ilustración con alternancias de primeros y segundos planos, el uso de monocromos azulados o rosados o de rotulados que dan contraste al negro sobre el blanco, ofrecen estampas que, a modo de trávelin imaginarios, transmiten estructuras panópticas de memorias e historias.

Entre las leyes memorísticas y las nuevas miradas

Como hemos visto, la divergencia de narrativas y miradas distintas se reencuentra en un mismo dolor compartido, vivenciado o heredado. De él se extrae una misma necesidad de exorcizar en vinculado al citado deber de recordar. En consecuencia, al margen de sus múltiples formas, incluyendo tipologías literarias, ya sean libros de relatos que pretenden recoger y generar una pluralidad de memorias como *Capital de la gloria*, de Juan Eduardo Zúñiga (2003), o novelas que entremezclan la ficción, la historia y la propia biografía, como *Soldados de Salamina*, acaban conformando un mismo imaginario memorístico colectivo. Insistimos en este punto porque creemos que, al margen de intereses de mercado, las motivaciones de estos autores convergen con la de aquellos que sufrieron el pasado trágico de España en el uso de la memoria como huella del pasado y andamiaje identitario que proyecta su deseo de ser en el presente y futuro para no yacer ahogados en el presente líquido de Bauman de la inmediatez, sin asideros identitarios y, como recuerda Geoffrey Cubitt, terminar sin palabras ni pensamiento (2013).

Cabe ahora detenerse un poco más en el contexto ya que, si entendemos que este es el que explica en gran medida el éxito de estas narrativas, las diferencias que se hayan podido generar en él permitirán apreciar sus motivos y cambios. En este punto, los debates que han despertado las ya referidas Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007) y Ley de Memoria Democrática (Ley 20/2022) sin duda evidencian la anomalía histórica de un país en el que un sector de la población y de la clase dirigente no solo no quiere hablar del pasado, sino que se niega a asimilarlo. Se evidencia así la estela del relato unívoco impuesto por el franquismo, como prolongación de un relato que todavía subyace en parte de la sociedad y, por ende, de un proceso histórico del que todavía queda mucho por decir. Como se sabe, la primera de estas leyes reconocía, ampliaba derechos y establecía medidas "a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura" (2007, Art. 1). Sus efectos provocaron una reordenación espacial más allá de lo nominativo, al incluir la retirada de símbolos franquistas en edificios, calles y lugares públicos, como espacios que articulan patrimonios memoriales (art. 2). Sin embargo, a pesar de estos avances imprescindibles en un país democrático, advertía de una falta de ambición en sus aspectos teóricos y prácticos, es decir, en su formulación y actuación, sin llevar a cabo la determinación esperada con medidas estructurales que dignificaran, reconocieran y dieran a conocer a las víctimas en los distintos tipos de violencia sufridos y los procesos de excavación y exhumación en fosas comunes. Por su parte, la actual Ley de Memoria Democrática señala el "derecho inalienable de la ciudadanía al conocimiento de la verdad histórica sobre el proceso de violencia y terror impuesto por el régimen franquista, así como sobre los valores y los actos de resistencia democrática que llevaron a cabo quienes cayeron víctimas de su represión", desde "las desapariciones forzadas y las ejecuciones extrajudiciales", hasta "el secuestro masivo de recién nacidos bajo una política de inspiración eugenésica" (preámbulo, 2). En este sentido, da un mayor peso a la dignificación y memoria de las víctimas de las múltiples formas de violencia, significando a las mujeres y a las personas LGBTI y señala que estas políticas de violencia deberán ser conocidas con el fin de perpetuarse en la conciencia colectiva.

Asimismo, las leyes dan muestra de una mayor sensibilidad, lo que supuso un auge de voces y miradas en las narrativas vinculadas al pasado más trágico. Algunas de ellas, interesantes y lúcidas, abordarían esa violencia estructural atendiendo a aspectos antes obviados, mientras que otras, más interesadas y oscuras, se vincularían más a un oportunismo económico (Labanyi, 2008). Además, esta sensibilidad no solo se extendería a la literatura o a las ya mencionadas novelas gráficas, sino también al cine, hasta el punto de poder constituir un género (quizá mejor subgénero) cinematográfico propio (Nieto, 2016). Po su parte, los vasos comunicantes entre ambos medios se apreciarían en la cantidad de transposiciones fílmicas existentes, tal como ya hemos advertido a lo largo de este artículo. En definitiva, el diálogo que establecen las tres ramas, literatura, cine y novela gráfica, refleja un nuevo acercamiento a la violencia de esa España gris mediante distintas formas y focalizaciones, ya sea mediante la confabulación de sueño, fantasía y realidad a través de los ojos de una niña (*El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro, 2006), o desde la verosimilitud que supone ajustar la narrativa a su contexto histórico revelando el delito que significaba amar para los homosexuales y la represión a la que se vieron sometidos (*El violeta*, Marina Cochet, 2018) o mediante casos reales, como una acusación de matricidio en 1973, para reflejar el peso del nacionalcatolicismo sobre el modelo de mujer sumisa, esposa y madre sepultada bajo la losa de las convenciones patrias (*El placer de matar a una madre*, Marta López Luaces, 2019).

Finalmente, en este mismo contexto cabe atender al interés de las editoriales en publicar no solo obras nuevas, sino también por reeditar otras que han podido quedar olvidadas. Así, la colección de Literatura y Guerra Civil, bajo el sello editorial Guillermo Escobar, ha reeditado novelas como *Se ha ocupado el kilómetro 6... (Contestación a Remarque)* de Cecilio Benítez de Castro (2018), que sigue los pasos de un falangista en la batalla del Ebro, *Nueve meses con los rojos en Madrid* (2020) de Ana María de Foronda, uno de los relatos más significativos de la propaganda sublevada, o *Checas de Madrid* (2018) de Tomás Borrás (1939), que se mueve entre la expresión descarnada y la diatriba antirrepublicana, pero también da paso al verso, con *El hombre y el trabajo* de Arturo Serrano Plaja (2018), o *Guerra viva* de José Herrera Petere (2016), así como recolecciones de muestras de teatro como *El Unity Theatre y la Guerra Civil española* (2020) de Simon Breden, una edición bilingüe que recopila las piezas más señeras que produjo el Unity Theatre en defensa de la causa republicana. En cualquier caso, las reediciones son numerosas, incluyendo obras especialmente significativas como *Celia en la Revolución* de Elena Fortún (2020), o la incómoda *Monte de Sancha* (2016), ambas bajo el sello de la editorial Renacimiento, así como *Carne apaleada* (Colectivo Bruixista, 2023), el paradigmático libro de memorias de Inés Palou tras su paso por prisión que obtuvo un gran éxito en 1975 cuando fue publicado y que a pesar de contar con una transposición cinematográfica homónima (Javier Aguirre Fernández, 1978) parecía yacer en el exilio del olvido.

La educación: entre el exilio y las nuevas narrativas

Ante este fenómeno social, cultural y editorial, conforme al peso que ha adquirido esta temática en los últimos años cabe analizar su proyección en la educación. Como se sabe, tres son los ejes que en secundaria plantean el estudio de la literatura durante el franquismo y que en gran parte se mantienen desde los currículos oficiales que se desglosaron desde la Ley Orgánica reguladora del Derecho a la Educación (LODE) de 3 de julio de 1985, hasta la actual Ley Orgánica de modificación de la Ley Orgánica de Educación (LOMLOE), a saber:

- La literatura en España durante el franquismo conforme a un canon oficial que ha sufrido pocas modificaciones;
- La literatura en el exilio, atendiendo a esa literatura a la que se le vetó un público español y que ha ido ganando presencia paulatinamente en los distintos currículos oficiales;
- La literatura excluida del canon.

Conforme a estas características, el docente que pretenda trabajar la literatura más actual no debe obviar que su evolución deberá erigirse necesariamente en oposición o continuación de las historias de los que vivieron esa España y lo narraron desde época temprana. En este marco se incluye la de aquellos que sufrieron el exilio y que tal y como han analizado distintos especialistas (Ayala, 1981; Caudet, 2008; Faber, 2006; Gerhardt, 2019; Larraz, 2012; Soler, 2006), más allá de las diferencias de edades, intereses y modos de concebir la literatura, vindicaron la Guerra Civil en sus distintas formas. En este marco, al margen de la literatura más canónica sobre la contienda, las de Max Aub recogidas bajo el título de *El laberinto mágico* (1943-1968), la biografía ficticia del pintor cubista Jusep Torres Campalans, las intensas novelas de Ramón J. Sender sobre la guerra y sus orígenes morales (*El lugar de un hombre*, 1939, revisada en 1958, y *Mosén Millán*, 1953, posteriormente conocida por *Réquiem por un campesino español*, 1960, así como su trilogía de *Crónica del alba*, 1942-1966) se tiende a citar un amplio número de obras, como *Los pasos contados* (1963-1973) de Corpus Barga, los cuentos recogidos en *La cabeza del cordero* (1949) de Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos* (1988) y *Vida en claro* (1944) de José Moreno

Villa, *Memoria de la melancolía* (1970) de María Teresa León, *Una mujer por los caminos de España* (1952) de María Lejárraga o *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) de Concha Méndez. De huellas literarias tan distintas puede inferirse el nexo que las aúna desde el drama del exilio, un mismo proceso identitario y de desarraigo con distintas ramificaciones para, desde sus fronteras, reubicar el yo literario tan ficticio como real. Un mismo propósito tácito en recordar y dejar constancia de lo que estaba ocurriendo en España que obliga a que cualquier acercamiento a "la nueva literatura" no pueda caer en adanismos propios de esa sociedad desmemoriada que, precisamente, se pretende criticar. Además, el auge de la nueva literatura memorística evidencia la pervivencia de sentimientos en el consciente colectivo vinculados a la necesidad de recordar y, por tanto, debería permitir una suerte de "resurrección" de esta literatura a través de reediciones que superen los límites del canon, es decir, conceder a esa literatura en el exilio que se ha mantenido ignorada su condición más esencial: su posible lectura (Mérida, 2012).

Por otra parte, a la hora de abordar literatura e historia el factor memorístico mantiene un potencial de primer orden (Bernal; Corbalán, 2008) y, por tanto, aunque subjetivo, las obras de esa primera generación permiten su uso como material complementario y contextualizador en la formación de un imaginario a contrastar con otros tipos de fuentes históricas de primer y segundo orden. El auge de esta literatura en la actualidad desde sus tres ejes, la perspectiva memorística, su percepción subjetiva de la historia y su capacidad de generar vínculos identitarios, permite analizar la posible especificidad de la nueva literatura que aborda esta temática en los últimos años, así como los vasos comunicantes que mantiene fuera de sus fronteras. En este marco, conforme a las colindancias entre memorias, desmemoria e historia, la imagen que proyecta la literatura de ficción y autoficción pretérita y actual mantiene una necesidad de compartir y colaborar a la formación de un imaginario colectivo. En este espejo de subjetividades, tal y como hemos visto, parte de la actual literatura juega con la historia, la historia oral, la memoria y la ficción. Algo lógico ya que responde a la esencia propia de la literatura, la ficción. Es más, algunas como *El impostor* de Javier Cercas (2014) se adentran directamente en esta temática, al tomar la figura de Enric Marco, quien se hizo pasar por un deportado de un campo de concentración nazi. La transformación de la ficción en una pretendida memoria histórica para devenir un héroe y, tras descubrirse su engaño, un nuevo tipo de villano: el usurpador. Su figura engloba la dualidad antitética y subvertida que configuraban Rafael Sánchez Mazas y Antoni Miralles en *Soldados de Salamina* y, como esta, bebe de la historicidad y la metanarrativa para constatar la tensa relación entre realidad y ficción, así como los usos, abusos y manipulaciones e instrumentalizaciones de la historia y la memoria.

Tal y como apunta David Becerra (2018), algunas de estas narrativas se mantienen en la deriva de la trayectoria que apuntaló el consenso de la Transición. El problema es que, en este marco, cuando se acercan a una pretendida equidistancia, en ocasiones reflejan el conflicto bélico como resultado de la inestabilidad de la República. Una perspectiva que, en última instancia, depura responsabilidades, cuando no niega directamente que el levantamiento fuera un Golpe de Estado y, por tanto, no solo menoscaba su naturaleza violenta, sino que, en cierto modo, le da legitimidad. Y es que, aunque la nostalgia mantiene un sesgo idealista del pasado, también perpetúa un potencial crítico de "poder y resistencia" entendidos como realidad indisoluble (Foucault, 2001), lo que permite contrastar narrativas y contranarrativas críticas. Reflejo de lo que apuntaba Jacques Le Goff en los años setenta cuando señalaba que la

memoria y el olvido son una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas (1991: 134).

En este sentido, al calor del éxito del revisionismo de una serie de escritores, con escaso eco entre los historiadores profesionales (Moradiellos, 2007), pueden actuar unas narrativas que configuran una reinterpretación del mito del reparto de culpas, ofreciendo una lectura tan ideológica como peligrosa, al presentar la II República como un régimen imposible y, en consecuencia, legitimar, en parte, el levantamiento. En oposición a esta "literatura", la ficción atiende a ese combate por la historia (Viñas, 2020) desde distintas vertientes culturales, como reflejo de una problemática que alcanza a toda la sociedad. Una realidad que, en última instancia, entronca con lo que Navarro-Mana (2021) identifica como el característico rechazo de la sociedad española por recuperar su memoria histórica en tanto que, implícitamente, supone cuestionar el verdadero papel de la supuesta Transición modélica. La misma que se erigió sobre el miedo a la reapertura de heridas (Navarro-Mana, 2021), pero también sobre el pacto tácito entre las élites (Aguilar, 1996: 21) y el silencio autoimpuesto (Moradiellos, 2002: 14). Frente a este neohumanismo subjetivo que abogaría por la liquidación de la historicidad y su transformación en ficción, la dimensión colectiva de la postmemoria de Hirsch permite atender a las sinergias que se establecen entre la memoria colectiva y privada, la pública y la familiar (Faber, 2014). Se trata de un modelo de postmemoria afiliativa traducido en ficciones reivindicativas, heredadas de la historia oral y proyectadas en un eje vertical o generacional y en un eje horizontal en su capacidad de anudar lazos con la "España transterrada" y reforzar vínculos identitarios. Dicho de otra forma, alcanza a los hijos de los que sufrieron el pasado traumático, pero también al total de la sociedad, incluyendo a los nietos, en tanto que recoge procesos identitarios y remodela una memoria colectiva que, como tal, trasciende a la memoria de los propios españoles (Rodrigo y Ledesma, 2006). Es más, la desaparición de la primera generación provoca una suerte de "ansiedad representativa" (Gómez López-Quiñones, 2006: 217) que se refleja en una multiplicación de obras que pretenden dar cabida a sus voces, aunque en ocasiones tenga que ser desde la ficción más que desde el recuerdo. Así, aunque algunas obras emulan el trabajo de archivador como artificio narrativo que no solo atiende al deber de recordar, sino que hace las veces de transcripción de los testimonios orales para divulgarlos conforme a su clasificación, acceso y legado (Izquierdo, 2012: 389), otras mantienen el legado de las tres generaciones, contemporaneidad, sucesión y transmisión (Cuesta Bustillo, 2007a) mediante un componente fundamentalmente ficcional. Ambas, en sus trazas con el pasado, escogen, retienen y consignan aquellos hechos y procesos que, por diversas razones, se juzgan dignos de ser recordados (Todorov, 2013: 4), solo que ahora, en muchas ocasiones, obvian la necesidad de partir del conocimiento que otorgan las fuentes (Ricoeur, 2000) para dar predominancia a la emoción.

Asimismo, como modelos estéticos de conocimiento, estas narrativas recogen un acercamiento a un pasado sentido, más real o imaginado y, en consecuencia, tienden a alejarse de abstracciones racionalistas o academicistas. Así, mientras la historia como disciplina es capaz de acercarnos al pasado y analizar los procesos, las causas y sus consecuencias, el universo que supone una prerrogativa de la literatura es el sentimiento. De esta forma, su manera de atender a la exhumación traumática es fruto de una exhortación de una realidad primordial sentida y un deber moral con la justicia o, mejor dicho, de la necesidad de recordar por justica. Un posicionamiento que evoca el título de la célebre obra de Ronald Fraser publicada a finales de los años setenta, "Recuérdalo tú y recuérdalo a otros" (2016), solo que el testimonio colectivo

de quienes participaron y sufrieron la contienda se teje ahora desde una literatura afiliativa y, por tanto, de pertenencia, del que emana y al mismo tiempo nutre.

Esta perspectiva no solo se interrelaciona con la Ley de la Memoria Democrática desde el ya citado reconocimiento, reparación y dignificación a las víctimas y, por tanto, el inexcusable deber moral hacia ellas como signo de calidad democrática, sino que apela a la educación en la construcción de una ciudadanía crítica y democrática (Cuesta, 2007; Carretero; Borrelli, 2014). Pero más allá de que la selección de tópicos y el énfasis en ciertos temas reflejen las ideas, intereses, principios, sensibilidades y valores individuales y colectivos de la sociedad, el uso de esta literatura supone un desafío para los especialistas a la hora de abordar sus limitaciones de manera crítica y contextual. Su uso prevé métodos rigurosos de investigación que permitan integrar estas fuentes del imaginario en una narrativa histórica mucho más completa, compleja y precisa. Para ello, primeramente, debe atender a un proceso de selección que responda al qué, cuándo, cómo, por qué y para qué usar estas narrativas (Mérida, 2022). Su utilidad en tanto que no solo trazan, sino que también reproducen imaginarios diversos que conforman distintas identidades se englobaría en el ruidoso debate de la memoria histórica, es decir, en la toma de conciencia de que la historia siempre es un tema actual y al supuesto deber de memoria signado en las sociedades que han vivido situaciones límite, con profundas heridas que perduran en su tejido social (Raggio, 2012). Dicho de otra forma, las disputas por la apropiación y resignificación de la memoria histórica por parte de los distintos agentes que interactúan en el presente (políticos, editoriales, etc.) y los usos públicos de esta, ante la inexistencia de consenso social, más que paralizar deben estimular el trabajo del historiador y docente desde la concienciación histórica y el pensamiento crítico.

Es aquí donde puede plantearse el uso de los diferentes modos de representación que estas narrativas efectúan del pasado, ya sea desde lo experiencial, lo representativo o los procesos metaliterarios, conforme al propio cuestionamiento del autor en su proceso literario. Una tipología (literatura vivencial, reconstructiva y constestataria) que, por su funcionalidad, adopta el modelo Elina Liikanen (2012) frente a otros que, siendo enriquecedores (Fernández Prieto, 2006; Pozuelo, 2017) no significan tanto el uso de la memoria cultural que estas narrativas producen y difunden en sus representaciones e interpretaciones y, al mismo tiempo, permite completar el modelo filial (Faber, 2014) en su tercera generación, los nietos de la guerra que ya no se basan en recuerdos, personales o transmitidos a la hora de producir su imaginario memorístico.

Conclusiones

A lo largo de los últimos años se ha intensificado el debate acerca de la relación existente entre historia y narrativa española. Esta discusión, en esencia, se encuentra dentro de un contexto más amplio promovido por la relativización del conocimiento histórico propio de teorías sociales y culturales posmodernistas que caracterizan el pensamiento único. El relativismo en cuanto a la validez cognitiva del método historiográfico no deberían implicar que los eventos históricos que forjan nuestro pasado se alejen del conocimiento teórico ni, mucho menos, confundirlo con la multiplicación de ficciones existentes en las librerías; si bien, esta literatura funciona como herramienta, más o menos adecuada, de transposición educativa en tanto que llega al gran público y, al mismo tiempo, una prueba de que el pasado siempre se proyecta desde un presente. Como tal, su lectura influye en cómo vivimos y nos relacionamos con los demás en el tiempo, tanto a nivel individual como colectivo, desde la sociedad que fuimos, somos y pretendemos ser.

En suma, las narrativas que se acercan al tema de la Guerra Civil y el franquismo en su deambular entre la memoria, la historia oral y la ficción generan un campo tan prolífico como complejo y permiten, más allá de las necesarias cuestiones epistemológicas, abordar el tema de los usos públicos de la historia y la propia práctica del especialista en términos de función social y sus respectivas consecuencias políticas. Aunque las narrativas e interpretaciones sobre el pasado pueden ubicarse en una zona fronteriza, cuyos límites entre el falsificador y el oficio del historiador no siempre son perceptibles, también recogen el legado de las víctimas de las políticas de violencia, así como de aquellos intelectuales exiliados que siguieron escribiendo sobre España, a modo de deuda ética frente a la desmemoria y el pasado perdido. Una perspectiva que, sin duda alguna, ofrece muchas posibilidades como material complementario a la temática del uso de la historia y la construcción identitaria, pero que necesita de una reflexión previa y profunda por parte del docente que quiere implementar este tipo de prácticas en el aula. En todo caso, atender a estas narrativas como objeto de investigación transdisciplinar debería implicar siempre el uso de marco teórico de crítica literaria para abordar los Estudios de Memoria de forma más sistemática y arrojar luz sobre enfoques y conceptos, pero también desde la observación, la crítica y el análisis histórico por los que abogaba Marc Bloch (2022).

BIBLIOGRAFÍA:

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española.* Madrid: Alianza Editorial.

ALLEN, Barbara & MONTELL, William Lynwood (1981). *From Memory to History Using Oral Sources in Local Historical Research*. Nashville: American Association for State and Local History.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (2007). História, memória e esquecimento: implicações políticas. *Revista crítica de ciências sociais*, *79*, 95-111.

AUB, Max (01-07-1978). L'Espoir (Sierra de Teruel), se estrena en España. *Triunfo*, *805*, 46-49.

AYALA, Francisco (1981). La cuestionable literatura del exilio. *Los cuadernos del norte*, 8, 62-67. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/08/08_-62.pdf [Consultado el 10 de febrero de 2024].

BALFOUR, Sebastián (2006). El revisionismo histórico y la Guerra Civil. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, *19*, 61-65. Disponible en: https://roderic.uv.es/items/9d1d23e3-e192-4ead-8a28-5ecc084cd4b9 [Consultado el 2 de febrero de 2024].

BECERRA MAYOR, David (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

BECERRA MAYOR, David (2018). La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal. *Revista chilena de literatura*, *98*, 73-104. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952018000200073&script=sci_abstract [Consultado el 15 de enero de 2024].

BERNAL, M. Dolors & CORBALAN Joan (2008). *Eines per a treballs de memòria oral*. Barcelona: Direcció General de la Memòria Democràtica. Disponible en: https://memoria.gencat.cat/web/.content/00_banc_memoria_democratica/fons/banc_audiovisual_testimonis/BAT_Eines_de_memoria_oral.pdf [Consultado el 7 de marzo de 2024].

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1986). Bibliografía de la creación literaria sobre la Guerra Civil Española. *ALEC*, *11*, 357-411.

BLOCH, Marc (2022). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.

CARRETERO, Mario & BORRELLI, Marcelo (2014). Memorias recientes y pasados en conflicto: ¿cómo enseñar historia reciente en la escuela? *Cultura y educación*, *20*, 201-216. Disponible en: http://www.ub.edu/histodidactica/images/documentos/pdf/carretero-borrelli.pdf [Consultado el 12 de febrero de 2024].

CAUDET, Francisco (2008). ¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura de exilio republicano de 1939? En *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 1-25. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16261/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 12 de febrero de 2024].

CUBITT, Geoffrey (2013). *History and memory*. Manchester: University Press.

CUESTA, Raimundo (2007). *Los deberes de la memoria en la educación*. Barcelona: Octaedro.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (2007a). "Las capas de la memoria". Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931–2006). *Hispania Nova*, *7*, 335-366. Disponible en: http://hispanianova.rediris.es [Consultado el 11 de marzo de 2024].

CUESTA BUSTILLO, Josefina (2007b). *Recuerdo, silencio y amnistía en la Transición y en la Democracia españolas (1975-2006). Studia historica. Historia contemporánea*, *25*, 125-165.

CUÑADO, Isabel (2007). Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI. *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Spring, *3*, 1–11. Disponible en: https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/ [Consultado el 7 de enero de 2024].

ESCUDERO, Rafael *et al.* (2013). *Qué hacemos por la memoria histórica*. Madrid: Akal.

FRASER, Ronald (2016). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros: historia oral de la guerra civil española*. Barcelona: Crítica.

FABER, Sebastiaan. (2010). La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007). En Palmar ÁLVAREZ-BLANCO & Toni DORCA (Coords.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos* (pp. 101-110). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

FABER, Sebastiaan (2006). The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said. *Journal of Interdisciplinary Crossroads*, *3*(*1*), 11-32.

FABER, Sebastiaan (2014). Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, *2(1)*, 137-156.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006). Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005). En *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea* (pp. 41-56). Cádiz: Fundación Luis Goytisolo.

FINLEY, Moses I. (1965). Myth, memory, and history. *History and theory*, *3*, 281-302.

FOUCAULT, Michel (2001). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975*). México: Fondo de Cultura Económica.

GERHARDT, Federico (2019). Decir (en) el exilio en el siglo XX: cuestiones terminológicas, literarias y editoriales. Aproximaciones con vistas al exilio de la Guerra Civil española. *Tempo*, *25*, 411-429.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

HIRSCH, Marianne (2008). The generation of postmemory. *Poetics today*, *29(1)*, 103-128. Disponible en: https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory [Consultado el 7 de febrero de 2024].

HUYSSEN, Andreas (2000). En busca del tiempo futuro. *Puentes*, *2*, 12-29.

IZQUIERDO, José María (2012). Escribir de oídas. Última literatura de la memoria de la Guerra civil española y su posguerra. En Eva Ahlstedt, Ken Benson *et al.* (Eds.), *Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos* (pp. 389-398). Göteborg: University of Gothenburg.

KAUFMAN, Alejandro (2011). Historia y memoria: algunas indagaciones teóricas para el marco analítico latinoamericano. En Gabriele ANDREOZZI (Coord.), *Juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina* (pp. 67-85). Buenos Aires: Cara o Ceca.

LABANYI, Jo (2008). The politics of memory in contemporary Spain. *Journal of Spanish Cultural Studies*, *9(2)*, 119-125.

LARRAZ, Fernando (2012). El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, *47(3)*, 101-113.

LECHNER, Norbert (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM Ediciones.

LE GOFF, Jacques (1991). *El orden de la Memoria.* Madrid: Paidós.

LIIKANEN, Elena (2012). Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo. En Hans LAUGE HANSEN & Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (Eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el Franquismo (2000-2010)* (pp. 43-54). New York: Peter Lang.

LLAMAZARES, Julio (2017). La literatura de la España vacía. *El País*, 10/03/2017. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/03/10/babelia/1489139394_474583.html [Consultado el 7 de febrero de 2024].

MATLY, Michel (2008). *El cómic sobre la Guerra Civil.* Madrid: Cátedra.

MARRERO, Vicente (1961). *La guerra española y el trust de cerebros*. Madrid: Ediciones Punta Europa.

MARTINEZ DE PISÓN, Ignacio (2023). *Castillos de Fuego*. Barcelona: Seix Barral.

MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2012). La desmemoria oficial: reflexiones sobre la memoria y el olvido en el exilio español. *Tonos digital revista de estudios filológicos*, *23*, 1-18. Disponible en: http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/827 [Consultado el 15 de marzo de 2024].

MÉRIDA DONOSO, José Antonio (2022). Sobre el Holocausto y el problema de la representación de la negatividad extrema en el cine: Un acercamiento desde las aulas. *Clío: History and History Teaching*, *48*, 277-292. Disponible en: https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/clio/article/view/6473/7371 [Consultado el 1 de mayo de 2024].

MÉRIDA DONOSO, José Antonio *et al.* (2023). La Ley de la Memoria Democrática y la necesidad de recordar desde los cómics: Temas, usos y posibilidades a través de Paracuellos; El arte de volar; Ala rota; La Guerra Civil Española y La muerte de Guernica. En Elke CASTRO LEÓN (Coord.), *Interrelaciones entre la imagen, el texto y las tecnologías digitales: Nuevas perspectivas en la enseñanza de las Ciencias Sociales* (pp. 116-135). Madrid: Dykinson. Disponible en: https://www.dykinson.com/libros/interrelaciones-entre-la-imagen-el-texto-y-las-tecnologias-digitales-nuevas-perspectivas-en-la-ensenanza-de-las-ciencias-sociales/9788411705431/ [Consultado el 1 de abril de 2024].

MOREJÓN, Jacobo Hernando (2019). La panorámica de la guerra civil española en el cómic. *Neuróptica*, *1*, 239-243.

MORADIELLOS, Enrique (2002). *Francisco Franco. Crónica de un caudillo casi olvidado.* Madrid: Biblioteca Nueva.

MORADIELLOS, Enrique (2007). Revisión histórica crítica y revisionismo político presentista: el caso español. *Temas para el debate*, *147*, 23-28.

NAVARRO-MANA, Tibisay (2021). Historical Comparison of the Politics of Historical Memory in Germany and Spain. *Revista d'Humanitats*, *5*, 100-115. Disponible en: https://repositori.uic.es/handle/20.500.12328/2730 [Consultado el 1 de abril de 2024].

NIETO FERRANDO, Jorge (2016). Introducción al cine de ficción sobre la Guerra Civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *25*, 803-823. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-al-cine-de-ficcion/

[Consultado el 2 de marzo de 2024].

PEÑA ARDID, Carmen & ARA TORRALBA, Juan Carlos (2022). *La transición española. Memorias públicas/memorias privadas (1975-2020). Historia, literatura, cine, teatro y televisión.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

POZUELO YVANCOS, José María (2017). *Novela española del siglo XXI.* Madrid: Cátedra.

RAGGIO, Sandra (2012). ¿Historia o memoria en las aulas? En Sandra Raggio & Samanta Salvatori (Coords.), *Efemérides en la memoria*, 24 de marzo, 2 de abril, 16 de septiembre: propuestas para trabajar en el aula (pp. 13-30). Rosario: Homo Sapiens.

RICOEUR, Paul (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, *25*, 189-207.

RICHARDSON, John T.E. (2007). Measures of short-term memory: a historical review. *Cortex*, *43(5)*, 635-650.

RODRIGO Javier & LEDESMA, José Luís (2006). Caídos por España, mártires de la libertad. Víctimas y conmemoración de la Guerra Civil en la España posbélica (1939-2006). *Ayer*, *63*, 233-255.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2015). Julio Llamazares: "La memoria histórica de un país es su literatura". Entrevista. *El País Babelia*, 14/02/2015. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/02/12/babelia/1423751056_461531.html [Consultado el 27 de abril de 2024].

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria.* Madrid: Alianza Editorial.

SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2013). *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010*). Tesis Doctoral. Universitat de València. Disponible en: https://roderic.uv.es/items/4da78ce5-6f3b-4344-890e-f7379de51e3e [Consultado el 20 de febrero de 2024].

SOLER SASERA, Eva (2006). Las voces antiguas: la Guerra Civil española en algunas memorias y autobiografías del exilio literario de 1939. *Olivar*, *8*, 249-261. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3555/pr.3555.pdf [Consultado el 15 de febrero de 2024].

SPIEGEL, Gabrielle M. (2002). Memory and history: liturgical time and historical time. *History and theory*, *41(2)*, 149-162. Disponible en: https://historyandtheory.org/volumes4145-/volume41 [Consultado el 14 de marzo de 2024].

TODOROV, Tzvetan (2013). *Los usos de la memoria.* Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

TUMBLETY, Joan (2013). *Memory and history: understanding memory as source and subject*. New York & London: Routledge.

VIÑAS, Ángel (2020). *En el combate por la historia: la República, la Guerra Civil, el franquismo.* Barcelona: Pasado & Presente.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0008

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

El testimonio intimista de Manuel Álvarez Ortega: los ecos de la guerra civil española en *La huella de las cosas* (1948)

Manuel Álvarez Ortega's Intimist Testimony: The Echoes of the Spanish Civil War in *La huella de las cosas* (1948)

TIZIANO FAUSTINELLI
Università degli Studi di Milano
Universidad de Córdoba
tiziano.faustinelli@unimi.it

Palabras clave

Guerra Civil; Manuel Álvarez Ortega; intimismo; testimonio; eterno retorno.

Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, 4 de marzo de 1923 – Madrid, 14 de junio de 2014) está considerado por la crítica como una de las voces más eclécticas del panorama español de posguerra. En el heterogéneo panorama literario de la época, logra la génesis de una poesía original con respecto a las tendencias de su tiempo, matizada por un lenguaje poético marcado por una inagotable polisemia, una belleza formal muy cuidada y una peculiar escansión rítmico-musical, y que no se somete a los postulados de las corrientes poéticas hegemónicas. Al centrarse en sus primeros poemas, publicados por primera vez como colección en 1948 bajo el título *La huella de las cosas*, este artículo tiene el propósito de llevar a cabo un análisis que desvele el carácter comprometido y testimonial de una poesía que, abogando por la profundidad reflexiva y la filtración de la existencia a través del yo, no deja de tener sus raíces en la realidad. Los recuerdos afloran de los versos por las imágenes que el sujeto lírico le proporciona al lector y lo sitúan en el contexto de desolación y sufrimiento tanto exterior como interior.

Keywords

Civil War; Manuel Álvarez Ortega; intimism; testimony; eternal return.

Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, March 4, 1923 – Madrid, June 14, 2014) is considered by critics to be one of the most eclectic voices on the Spanish post-war scene. In the heterogeneous literary panorama of that period, he achieved the genesis of a poetry that was original with respect to the trends of his time, nuanced by a poetic language marked by an inexhaustible polysemy, a very careful formal beauty, and a peculiar rhythmic-musical scansion, and which does not submit to the postulates of the hegemonic poetic currents. By focusing on the first poems, published for the first time as a collection in 1948 under the title *La huella de las cosas*, this paper aims to carry out an analysis that reveals the committed and testimonial character of a poetry that, while tending towards reflective depth and the filtering of existence through the "I", does not cease to be rooted in reality. Memories emerge from the verses through the images that the lyrical subject provides the reader with and situate him in the context of desolation and suffering, both exterior and interior.

La poesía comprometida de Manuel Álvarez Ortega: la interiorización de la realidad como testimonio intimista

No es propósito de este trabajo llevar a cabo un análisis comparativo-contrastivo con los postulados propios de aquella poesía comprometida que desembocó en la llamada *poesía social*. Sin embargo, la complejidad del asunto y la evidente correlación con el núcleo temático de este apartado, no permiten obviar la presencia de algunas consideraciones. Antes que nada, hace falta subrayar la complejidad que la misma denominación conlleva: Guillermo Carnero insiste en lo lábil y movedizo de las fronteras entre poesía «humana», «social» y «política» que, por mucho que se intenten clasificar como conceptos distintos, no dejan de entrecruzarse y presentarse a la vez como matices de una misma poética (1983: 5-6). Para entender realmente la retórica de la «poesía social», «habrá que definir la poesía no por sus implicaciones, sino por lo que está explícito en ella» (5-6). Desde un punto de vista conceptual, el mismo Carnero expresa que: «la poesía social será la que trate cuestiones objetivas colectivas, excluyendo las íntimas personales, salvo que éstas sean enfocadas como repercusión de las primeras en la intimidad del autor o del sujeto poético» (5).

En el prólogo a la primera edición de su antología *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Leopoldo de Luis se centra en la misma necesidad de aclarar la cuestión terminológica. Tal y como hizo Carnero, el autor desarrolla al principio un discurso de desambiguación conceptual, cotejando la «poesía social» con la «poesía civil», la «poesía satírica», la «poesía política» y la «poesía religiosa» (1981: 14-15). Una vez más, las líneas poéticas se configuran como matices posibles a la vez; vertientes de una misma retórica que tiende hacia uno u otro expediente. Aproximándonos a una definición, siempre en opinión de Luis, la «poesía social» es «protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales» (17). El poeta al que se le atribuye esa etiqueta de «social», responde a una actitud frente a la sociedad, cargándose de un valor moral, más que poético (17). Es aquí donde se realiza la colisión entre la «poesía social» y la de Manuel Álvarez Ortega: si, por un lado, este último comparte los ideales de compromiso, «el carácter testimonial y la intención denunciadora» (Luis, 1981: 16) desde que brota dicha corriente, por el otro rechaza la formulación (Siles, 2020: 57) y el excesivo apego al realismo; a los *aquí* y *ahora* (Luis, 1981: 15). De hecho, según señala José Antonio Llera: «[l]a recepción de la obra de Manuel Álvarez Ortega ha puesto de relieve su poética metafísica e irracionalista, en pugna con la poesía social, sin entender que existen muchas formas de realismo y que la inmersión en lo inevitable no tiene por qué contradecir vectores testimoniales de hondo calado histórico-existencial» (2019: 49). Marina Bianchi acierta, por tanto, al argumentar la necesidad de romper el dualismo entre *poiesis* y *mímesis*, que en la historia de la literatura y bajo diferentes denominaciones ha marcado la ubicación de las direcciones poéticas. En virtud de dicha ruptura, la estudiosa propone la adición de una tercera línea que rebautiza «intimismo», en la que convergen las poéticas que «propenden por la emoción privada y la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la individualidad» (2016: 24). Alejándose de la retórica de la poesía social realista y de su intento de «conseguir finalidades que no son estrictamente poéticas» (Prieto de Paula, 2019), el autor logra la génesis de una lírica que sobresale por «su indagación existencial y metafísica (que no excluye el compromiso ético, testimonial y social; un compromiso entre historia y lenguaje)» (Alarcón Sierra, 2019: 7). La poesía de Álvarez Ortega es algo más que el mero «testimonialismo» socio-político-literario tan en boga en su época (Clementson, 2018: 77) de hecho, «la experiencia histórico-personal no andaba del todo ausente [...]: hacía falta saberla

ver a través de una superior reelaboración y personalísima recreación poética» (77). Se trata, entonces, de una poesía que no deja de ser comprometida, pero con el propósito de restituir las implicaciones personales de los acontecimientos históricos, filtrando la realidad mediante su propia subjetividad, presentándose como un testimonio intimista que mira a la profundidad reflexiva.

Pese a haberse mudado muy joven a la capital española, donde en 1954 fijó su residencia en el 48 de la calle Joaquín María López, en Moncloa[1], las raíces cordobesas de Álvarez Ortega seguirán desempeñando un papel fundamental a lo largo de toda su labor poética, convirtiéndose en un auténtico núcleo temático. Como subraya Blas Sánchez Dueñas: «en la ciudad califal, se forjó como hombre, como poeta, como artista y como veterinario, puesto que nació, creció, maduró, residió y mantuvo en ella su domicilio en las tres primeras décadas de su vida» (2018: 8). He de subrayar, entonces, que al estallar la guerra civil —y a lo largo de toda su duración— el poeta aún residía en Córdoba y que aquí fue testigo directo de los acontecimientos bélicos, de cuyos efectos se vio afectado de forma directa[2]. Centrándome en los primeros poemas que compuso, quiero destacar del poeta su condición de «*niño de la guerra*» (Siles, 2020: 38), artífice de una poesía comprometida en el mismo sentido que se aclaró arriba. *La huella de las cosas*, publicado en 1948[3], recoge doce poemas que Álvarez Ortega compuso entre 1941 y 1948, época en la que, además del vívido recuerdo de la recién acabada guerra civil, España se encontraba en plena dictadura franquista, mientras que el mundo asistía a su segundo conflicto global.

***La huella de las cosas*: diario de un testigo**

La colección consta de doce poemas, un número que se ve caracterizado por una amplia simbología relacionada con el tiempo, la religión, la mitología, la música[4]. Asimismo, lo que considero más sobresaliente es que doce son también los años que pasaron del estallido de la Guerra Civil a la publicación de la obra. El poema inaugural, «El canto que no sé decir», sirve de preámbulo y presentación con respecto a las intenciones del poemario y el discurso poético que irá desarrollándose a lo largo de los versos que lo componen, aclarando la intención de ofrecer algo nuevo, lejos de imitar aquellas tendencias que conformaban el canon de su época (Siles, 2020: 63). Además, «se suma la invocación a su pueblo y a su tierra mediante un hábil e intencionado silencio como estrategia para denunciar y condenar aquello que dice va a

[1] Salvo indicación contraria, toda información sobre los acontecimientos personales de la vida del poeta procede de la sección «Cronología» presente en la página web oficial de la Fundación Manuel Álvarez Ortega <fmao.es/cronologia>.

[2] El 28 de mayo de 1938 muere su madre y unos días después su hermano Mariano fallece en el frente de Teruel.

[3] El poemario se publica por primera vez en abril de 1948 en edición del mismo autor. En 1993 se reproduce de forma integral en el volumen *Obra poética (1941-91)*. Con ocasión del cincuentenario de la primera edición, el 5 de abril de 1998 aparece una edición conmemorativa en la editorial Antelia al cuidado del autor. Finalmente, en 2006 se incluye en el volumen I del libro *Obra poética (1941-2005)* publicado por la editorial Visor. La de 1998 es la edición de referencia para este artículo.

[4] La enciclopedia *Britannica* ofrece una amplia sección dedicada a la simbología de los números donde, respecto a lo que aquí nos interesa, leemos: «The number 12 is strongly associated with the heavens—the 12 months, the 12 signs of the zodiac, and the 12 stations of the Moon and of the Sun. The ancients recognized 12 main northern stars and 12 main southern stars. There are 24 = 2 × 12 hours in the day, of which 12 are daytime and the other 12 nighttime. The number 12 is the product of the sacred and the secular (3 × 4); it is the sum of the numbers of life and good fortune (5 + 7). It thus incorporates many distinct virtues. In Christianity it is the number of Christ's disciples, and it occurs many other times in the Bible—for example, the Twelve Tribes of Israel. Several cultures have used numbers based on 12 (duodecimal); the 12 inches in a foot are one familiar relic of such a system». https://www.britannica.com/topic/number-symbolism/7#ref849872 [el 02 de febrero de 2024]

ocultarse, pero que no se oculta porque en su misma omisión se está diciendo» (63). Más allá de eso, creo que se establece una dicotomía entre el *cantar* y el *decir* que, entendiendo el primero como un *decir poéticamente*, opone la incapacidad del ser humano de expresar lo que la palabra poética sí logra enunciar. Asimismo, aspirar al «canto» como forma más alta del lenguaje revela la necesidad de alcanzar nuevas formas expresivas.

> YO no sé decir todo lo que mi frente evoca, pueblo en el sur, tierra mía,
> no sé decir todo lo que mi frente evoca, pues ante tu imagen
> mis labios doloridos se hielan y el corazón en medio de tu luz naufraga.
>
> Yo quisiera cantar ahora, adormecerte con una canción que fuera brisa y nube,
> [...]
> una canción sin tristeza ni lágrimas, huidiza como esa lluvia
> que cae sonora en los tejados y en las canales al final del verano [...]
> una canción que fuera amor en el silencio de la noche sin estrellas,
> cuando a lo lejos gritan las cornejas y la luna se desangra entre los olmos
> y la lechuza en la más alta torre su soledad proclama. (Álvarez Ortega, 1998: 9)

Con la expresión «ante tu imagen mis labios doloridos se hielan» el sujeto lírico reconoce su incapacidad de expresarse y ofrecerle a su ciudad una dedicatoria gloriosa que celebre la hermosura de su tierra y su amor por ella por estar aún demasiado imbuida de dolor y angustia. Al mismo tiempo, empatiza con la ciudad herida («pueblo del sur, tierra mía») en un sufrimiento compartido. «Yo quisiera cantar ahora, adormecerte con una canción que fuera brisa y nube»: se está marcando la aspiración de que la palabra poética llegue a lo alto de una dimensión trascendental. Ya en este primer poema se da una «dialéctica [...] en que lo terrenal y lo aéreo se ponen en comunicación a través de una dinámica de caída o de vuelo según el punto y el tiempo de observación de este movimiento» (Calabrese, 2023: 143). Sobresale entonces esta dicotomía vertical entre elevación y hundimiento, donde la voluntad de elevación de la palabra poética metaforizada en la imagen de los «pájaros» sucumbe a la 'fuerza de gravedad' que, como «la luna [que] se desangra entre los olmos» le quita energía vital y devuelve el sujeto lírico a la realidad. Del zenit («brisa y nube»; «aire»; «estrellas»; «luna»; «cielo»; «pájaros» que remiten al vuelo) al nadir («campos»; «tejados»; «tierra»; «olmos»; «pinares»; «alamedas» que remiten a la tierra), la caída está simbolizada en los versos por las imágenes del naufragio[5], de las lágrimas, de la lluvia y de la sangre que subrayan asimismo el estado líquido como desmaterialización. La misma tensión se establece por contraste entre luz y sobra, donde esta última parece prevalecer por la presencia de la «noche sin estrellas»; «las cornejas» y «la sombra de tu cielo».

Asimismo, he de destacar la función cíclica que el elemento acuático remarca mediante el cambio constante del estado de agregación de la materia. En los versos, el agua aparece al principio en su estado sólido de «hielo» que, por sublimación, se convierte en «brisa» y «nube», elevándose hacia arriba, hasta que el proceso de condensación la lleve a su estado líquido, dejando que caiga como «lluvia». Además de representar la contraposición entre la tanto dura y

[5] Me refiero al naufragio en Álvarez Ortega según su doble y antitética faceta de derrota y nuevo comienzo. Al establecer un paralelismo entre el poeta cordobés y Dante Alighieri, Marina Bianchi afirma que «el naufragio se correspondería con el purgatorio donde las almas se vuelven peregrinas, obligadas a emprender un viaje de expiación hasta la cumbre de la montaña antes de tener acceso al escalón más alto de la gloria» (2022: 89).

fría como cierta y tangible realidad del hielo y lo efímero e inasequible de la elevación, esa «ciclicidad» se hace reflejo de una indagación sobre la existencia misma, entendida en la poesía de Álvarez Ortega como un «eterno retorno» que *a posteriori* parece adaptarse al estudio del filósofo rumano Mircea Eliade (2001), donde se expresa el rechazo del tiempo concreto, histórico para anhelar un retorno periódico a los orígenes. Se deja claro, entonces, el recurso a servirse de la realidad y del papel testimonial para alcanzar un discurso que desde la profundización de lo íntimo ascienda y adquiera un carácter trascendental absoluto.

En «Suavemente, tal el seno desnudo» el yo poético expresa la esperanza de que un día su memoria vuelva a evocar una imagen primigenia de su tierra:

> SUAVEMENTE, tal el seno desnudo de una aurora de otoño,
> toda tu antigua vida volverá a mí, al cielo que despierta el recuerdo
> en tus verdes orillas, oh pueblo solitario y tranquilo.
> [...]
> Cuando sienta de nuevo el deseo de huir hacia otro mundo, ciego
> me asomaré al balcón de esta casa, tocaré tu apacible crepúsculo,
> y, en medio de una tempestad de recuerdos que el tiempo amarillea,
>
> como una sombra que ya no duda, conoceré la dicha de estar unido a tu alma [...]
> (11)

El «cielo que despierta el recuerdo» vuelve a la necesidad de elevación como única forma para liberarse del sufrimiento y flotando alejarse de la angustiosa realidad puesto que «la elevación al cielo del cordobés concordaría con el paraíso dantesco» (Bianchi, 2022: 89). Se produce en los versos un juego con los tiempos verbales donde el futuro expresa la voluntad de un regreso al pasado que alimenta con primor el mito del «eterno retorno» como

> retorno cíclico de lo que antes fue [...]. Aquí también volvemos a encontrar el motivo de la repetición de un hecho arquetípico, proyectado en todos los planos: cósmico, biológico, histórico, humano, etcétera. Pero descubrimos al mismo tiempo la estructura cíclica del tiempo, que se regenera a cada nuevo "nacimiento", cualquiera que sea el plano que se produzca. [...]. [De ahí que] el pasado no es sino la prefiguración del futuro. (Eliade, 2001: 56)

La ambición se da por la vuelta a un lejano ayer que remite a una realidad prebélica: «un entorno [...] familiar y paisajístico [...] en que se instaura el inicio de su aventura vital, en un anhelante intento por reintegrarse a un maternal seno edénico» (Clementson, 2018: 71). De esa manera, la ciudad parece cargarse de un matiz materno que remite a un tiempo agradable y despreocupado, un tiempo de niñez en que la urbe acoge protectora al yo lírico.

El sujeto lírico declara que cuando la «antigua vida volverá a mí [...] conoceré la dicha de estar unido a tu alma» (Álvarez Ortega, 1998: 11) ofreciendo en cierta medida la fórmula para cerrar el círculo; una aspiración de molde místico que recuerda la vía unitiva de San Juan de la Cruz[6]. En diálogo con el poema anterior, el sujeto lírico sigue atado a su tiempo presente en

[6] En la obra del poeta eclesiástico «se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma [...] que son: purgativa, iluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ellas. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa. Las de más adelante tratan de los

que se siente preso; la palabra sigue encerrada en sus «doloridos labios» (11) y no puede levantar el vuelo, puesto que es un «ala prisionera en el juego de la brisa» (11). El juego retórico contrapone lo estanco del sujeto poético en su incapacidad de expresarse y liberar esa «palabra alada» al flujo circular jalonado por lo trascendental del tiempo, el deseo, el recuerdo y la misma esencia de la tan ansiada «antigua vida» (11). Para desentrañar el significado más profundo de esta búsqueda aparentemente imposible de nuevas formas de expresión, es necesario referirse a la reflexión de Giorgio Agamben sobre el propio sentido de testimonio y las dificultades que conlleva ser un testigo (2000: 13-40). Retomando algunas consideraciones de Primo Levi, el filósofo italiano subraya que «[q]uién asume la carga de testimoniar [...] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista» (18), puesto que «No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible, como hemos visto, testimoniar desde el interior» (Felman, 1991, *apud* Agamben, 2000: 35), lo que confiere al filme su poder de testimonio, y lo que en general constituye su fuerza, «no son las palabras, sino la relación ambigua y desconcertante entre las palabras, la voz, el ritmo, la melodía, las imágenes, la escritura y el silencio. Cada testimonio nos habla más allá de sus palabras, más allá de su melodía, como la realización única de un canto» (35).

En «Esta ciudad que duerme o calla o piensa» el fluir de los versos acompaña las secuencias de la vida del sujeto lírico: «yo recuerdo mi infancia», «yo me acuerdo de mi adolescencia» (Álvarez Ortega, 1998: 12-13). Los recuerdos toman forma en el discurso poético mediante la representación de pequeñas escenas que la memoria recrea. Se está presentando una vez más la tensión entre el deseo del vuelo «[M]e veo ir por los viejos jardines / mirando a los pájaros y a los árboles altos» (12-13) y el vínculo coaccionado a la realidad, donde el yo lírico se ve «salir el último de la escuela, atado a una negra cartera» (12-13); anclado a un presente del que quiere huir. Inerme e impasible, no puede otra cosa sino quedar en su dimensión terrenal, volviéndose espectador pasivo del inexorable paso del tiempo. En el mismo poema, el cordobés remite a su juventud a través de la imagen de su casa natía, ahora cargada de un matiz negativo que sigue afectando su percepción del mundo. El yo lírico se siente desterrado y decepcionado en aquellos lugares que un tiempo quería: «Pero yo pienso, con resignado dolor, / que [...] aquella casa número 4 de Santa Victoria estaba envuelta de sombra» (12-13). Al deambular por las calles de Córdoba, el sujeto lírico se ve rodeado por una ciudad herida y desolada que se hace reflejo de su interioridad. El entorno tangible y familiar se carga de un poder evocativo que transfigura a través de la memoria la nostalgia y el halo de muerte que parecen matizarlo en la interioridad. Entra aquí un estado de frustrante resignación frente a la realidad; la «bruma [que llena] el universo con su melancolía» (12-13) se hace reflejo de una aspiración inalcanzable que restituye un empeoramiento de la angustia existencial, llevando el sujeto lírico a odiar «muchas cosas que acaso no debería odiar» (15). Lo privado, propio de la experiencia personal, va acompañado por las emociones que son al mismo tiempo el reflejo inmediato de los momentos descritos y la proyección de las sensaciones de un sujeto que vuelve a vivir los recuerdos que nos reproduce con una mirada retrospectiva. Una vez más, lo anecdótico se convierte en un expediente para alcanzar un discurso universal.

Frente a la angustia existencial que la realidad conlleva, surgen preguntas que revelan el estado de confusión e incertidumbre: «yo preguntaba a mi alma qué misterio enturbia la vida» (14) deja claro el ánimo de profundizar la experiencia para interrogarse y alcanzar una reflexión

aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa. Después de éstas, las que siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual» (1999: 360).

universal. Sobresale la actitud testimonial, proporcionándole al lector el trasfondo de miseria que acompaña la época en que se está colocando, siempre con una evidente tensión trascendental. El sujeto lírico está «caminando errante bajo la lluvia» (14), el tan ansiado *cantar* se pierde en «llanto» y «voces rotas» y el elemento vital sufre un proceso de anulación mediante la pérdida de los sentidos de la naturaleza: «hace que enmudezca la rama, se / ciegue la flor» (14). El hombre, por su parte, se «llena de penumbra» (14) interiorizando la obscuridad cuyo campo semántico parece dominar la composición. Asimismo, destaca en el poema el tópico del *tempus fugit* con el elemento del agua que en su inconsistencia no se detiene frente a ningún obstáculo y persiste en su implacable fluir: «Y me acuerdo de aquellas grandes riadas [...] / el agua traía un color de montaña con animales muertos y troncos de pinos» (13).

En el poema siguiente, homónimo a la colección, el sujeto poemático intenta explicar qué son estas «huellas» y cuál es su función en la retórica del texto. La estrofa primera remite otra vez a la dimensión privada que se hace prisión, más que refugio, de la experiencia particular definida en su dimensión plástica:

> MI cuarto tiene presa el alma de los días pasados, entre los mudos libros
> se agolpan los recuerdos, versos, cuadros, flores, acaso una rama
> reseca de jara, con su temblor, rompen el olvido que me oculta.
> Mas de súbito en mis labios se hiela un deseo y yo a todos pregunto... y nadie,
> nadie sabe decirme el porqué de mi vida. (16)

A lo largo de todo el poema, el yo lírico está en búsqueda del «porqué de su vida», expresión que reitera asiduamente, averiguando al principio en «los días pasados»; a través de la memoria intenta «romper el olvido» y proyectarse en su pasado, sin encontrar solución. Entonces, se dirige a la naturaleza, que sin embargo se ve contagiada por el mismo expediente poético que convirtió la ciudad en un teatro de muerte y desolación: «En el jardín bostezan los naranjos melancólicos y en sus troncos de cal / los rosales envuelven la impaciencia roja de sus tiernas corolas» (16). La belleza natural de los «naranjos» y los «rosales» se tiñen de muerte y sufrimiento en el recuerdo, pues aún su búsqueda sigue siendo vana. Sin embargo, al final el sujeto consigue llegar a la solución que explica la infructuosidad de su indagación: «Y no me contesta porque mi vida acaso no es sino humo / que sin forma se esparce en el tiempo, allí donde todas las cosas / hicieron su huella, su herida profunda y dolorosa» (17). El carácter mimético de la experiencia se sublima y lo que queda son las «huellas» de las que desarrollar un discurso que adquiera una dimensión universal.

En «Huida», el tópico del *locus horridus* adquiere un sentido más profundo: «entre sus flores marchitas se desenreda una vaga tristeza. / Los naranjos, el jazmín, los ricinos, las dalias junto al pozo, / parece que nunca existieran, son como un delgado hilo de niebla […]» (18). Sobresale aún más el vínculo entre la naturaleza y la ciudad; esa última, privada de su flora más típica (naranjos, jazmines, ricinos), se vuelve estéril y sin adornos; descripción que designa una urbe herida por la guerra. Esa imagen deshonrada va de la mano del sufrimiento que el recuerdo de lo que aquí ocurrió conlleva; sensaciones y hechos que tienen fuertes conexiones con la muerte. La memoria como evocadora de imágenes y emociones en contraste queda patente en el mismo poema:

> Y el recuerdo viene a mí entonces como un dardo de sombra
> y me convierte en un torrente de sueños que va llenando el espacio.

> Y es la cal poblada de telarañas o los cuadros olvidados en los rincones
> quienes dicen, con complacencia, que todo el mundo es triste huida
> y que el corazón, cuando cae, el dolor lo destruye para siempre. (18-19)

La antítesis entre memoria y olvido que sobresale en los versos citados no es sino la paradoja por antonomasia en que se basa cualquier valor testimonial: el recuerdo es un «dardo de sombra» que hiere y llena de dolor y sufrimiento, pero es también necesario para quitar las «telarañas» y sacar a la luz lo que el olvido escondía.

> [...] cuando me detengo junto a los viejos muros de la casa
> me acuerdo de sus queridos seres, los siento junto a mi rostro y creo
> que viven, están aquí, su vida es el nombre fiel que descansa en el recuerdo. (19)

El apogeo del poema se consigue gracias al tópico del *ubi sunt*, cuya complementariedad con el mito del «eterno retorno» considero destacable. En su estudio, Eliade señala que la eterna repetición del acto cosmogenético permite el retorno de los muertos a la vida (2001: 41) ya que «todas las barreras entre muertos y vivos están rotas [...] y volverán, puesto que en ese instante paradójico el tiempo estará suspendido y por consiguiente podrán ser de nuevo contemporáneos de los vivos» (42).

En el mismo poema, sobresale además la dimensión temporal en su dúplice y paradójico sentido: «La mañana no tiene fin» (Álvarez Ortega, 1998: 18), declara el yo lírico, subrayando la perpetuidad de un momento oscuro, matizado por el dolor y el sufrimiento, que estanca al hombre en una dimensión atemporal aparentemente infinita. Sin embargo, el tiempo sigue fluyendo con inexorable rapidez y lo que queda es «la cal poblada de telarañas o los cuadros olvidados en los rincones» (18).

«Al Guadiato, en estío» introduce al lector una referencia geográfico-histórica muy concreta: «OH qué río más claro este solitario río que resbala por los montes temblorosos / de silencio, este río sin profundidades, sumiso a la tierra, igual que las raíces de los pinos que se reflejan en su cauce» (20). Desde una perspectiva histórica, el valle del Guadiato —río que discurre por toda su extensión en la provincia de Córdoba, desembocando en el Guadalquivir— representó un lugar estratégico para los guerrilleros cordobeses y donde aún se encuentran algunos búnkeres y fortines que les dieron cobijo. La comarca del Guadiato fue un escenario de hechos determinantes para el desarrollo de la Guerra Civil en toda Andalucía (Vacas Dueñas, 2020). En los versos conclusivos el yo lírico parece percibir emotivamente la experiencia y la ambición de quienes lucharon por un futuro que, una vez más, era ambición de conservar el pasado, aunque reciente en este caso, de la República:

> Oh cómo se sueña en la orilla mientras el alma se estremece
> alargadas por sus verdes aguas en estas tardes estivales, como el cuerpo
> parece quedar tocado por la gracia y morir sobre la arena
> acariciado largamente, amado tiernamente, dormido dulcemente... (Álvarez Ortega, 1998: 20)

El espacio adquiere un valor peculiar en los versos, marcado específicamente por su dimensión fronteriza. Por un lado, remite al contexto inmanente del conflicto que divide el

espacio y establece límites y confines, a menudo individuados en fronteras naturales. Al respecto, el eje del río Guadiato constituye un pasillo natural, que permitía a la guerrilla desplazarse hacia las mesas de Almodóvar, hacia el interior de la sierra o en dirección a Córdoba[7]. Por el otro, la «orilla» y la «arena» marcan la «condición fronteriza de la costa [que] se erige en la barrera que divide el mundo ansiado (la utopía marítima) de la mediocridad presente (la gravedad de la tierra)» (Bagué Quílez, 2012: 21), poniéndose en continuidad con el discurso hermenéutico que se está desarrollando. «El espacio sagrado de la playa, preludio de una consumación sensorial, se transforma a menudo en un desierto abrupto» (21), como demuestran los versos de «Espera»:

> LA ribera estaba desierta
> y los delgados álamos se desnudaban en la otra orilla del río.
> Agua abajo,
> con la tierra que vino arrastrándose desde la negra montaña,
> la tarde naufragaba oscuramente.
>
> Las grises casas del campo a lo lejos lentamente morían
> en medio de un silencio [...] (Álvarez Ortega, 1998: 21)

La frontera se vuelve aún más trascendente y representa la vuelta decisiva que marca la circularidad eterna de un punto final que se hace nuevo comienzo y se define en los versos en la imagen de la tarde que naufraga. El sujeto lírico expresa el deseo de cruzar la frontera para ir a «la otra orilla del río» y alejarse de la realidad hasta que desaparezca como «las grises casas del campo», cuya imagen se deslíe «en medio de un silencio». Puesto que «el destino último es algo etéreo que se coloca fuera del espacio conocido, en la elevación» (Bianchi, 2022: 89), el yo lírico se dirige a Dios para llegar al conocimiento, pero quedará decepcionado hallándose frente a un Dios que no contesta a sus preguntas y que es «lo mismo que una sombra muerta, una música rota» (Álvarez Ortega, 1998: 21), muy lejos de la imagen tradicional cristiana de consuelo y salvación, el yo poético deja clara la imposibilidad de encontrar en la religión lo que está buscando. El destino se hace ahora más difícil de alcanzar; el «golpe de la lluvia» y la «tristeza que lloraba» (21) parecen despertar al peregrino de una dimensión casi onírica, llevándolo a la conciencia final: «Ah, ya sé que ese día yace lejos» (21).

«Lejos de todo lo humano» se pone en continuidad con la dimensión espacial en su connotación ambivalente; enfrentando el paisaje urbano a la naturaleza, esa última se convierte en un «refugio precario [que] tematiza la huida de la muchedumbre y el apartamiento del mundanal ruido» (Bagué Quílez, 2012: 18).

> JUNTO al rumoroso río, como ese álamo añoso, quisiera tener mi descanso.
> [...]
> Alguna tarde, mientras sueña el ángelus y el ocaso declina,
> me gustaría que hasta mí llegaran los niños de la aldea
> y pensaran que estoy allí, bajo sus leves pies, sin forma

[7] Para consultar y profundizar la temática se remite al proyecto «Senderos de la memoria. Vado del Guadiato y Molinillo» promovido por el Ayuntamiento de Córdoba con la colaboración del Foro por la Memoria Histórica de Córdoba, disponible al siguiente enlace: <https://www.foromemoriacordoba.org/wp-content/uploads/2013/07/Vado-del-Guadiato-y-molinillo.pdf>

> ni huella visible, mezclado a la tierra, siendo tierra misma.
> [...]
> Esa sería la oración tan sólo, el único canto, el canto para mí. (Álvarez Ortega, 1998: 23)

Con una actitud casi profética, el sujeto lírico interioriza su entorno natural, que ahora parece acercarse a la concepción de *locus amoenus*, por cierto, más deseado que real, como señala el recurso a la conjugación de los verbos que alterna el modo condicional al subjuntivo («quisiera»; «gustaría»; «llegaran»; «pensaran»; «sería»). Se anhela un proceso de desmaterialización de lo corporal («sin forma ni huella») para lograr una entrega total a la tierra («mezclado a la tierra, siendo tierra misma»). Solo a los niños, por su inocente pureza todavía no contaminada por el sufrimiento y la corrupción del alma que la madurez conlleva, se da la oportunidad de cruzar la frontera. Asimismo, esa fusión con la tierra donde el yo lírico declara el deseo de tener su descanso, tiene una evidente referencia a la muerte en su connotación ritual-religiosa de frontera entre el recorrido vital que se aproxima a su fin y el advenimiento de una vida nueva.

En los versos de «Primavera, de nuevo» se expresa la misma ambición de forma aún más intensa. La primavera es el ansiado renacimiento; un edén en que el sujeto poético se coloca y, viendo a su entorno resurgir de las cenizas del dolor, desea lo mismo para sí:

> Mira: el pueblo vuelve a soñar, los árboles se han vestido dejas,
> el arroyo se despojó del lodo con que le maldijo el invierno,
> y las aves otra vez hacen su nido bajo la cornisa de tu tejado.
> ¿No es posible que nuestro corazón renazca también entre el olvidado polen
> y la corola de aquel amor vuelva a dejar su lluvia en nuestra boca? (24)

El yo lírico expresa el anhelo de renacer, volver al principio. Se está introduciendo otro recurso para trascender la experiencia individual: el valor compartido. «[E]l pueblo vuelve a soñar» expresa la identificación misma del yo con la colectividad en que se transfigura. El expediente está respaldado por la presencia de los determinantes posesivos en primera persona del plural, que acompañan el mismo deseo, ahora compartido, de renacimiento y asimilación de la palabra poética (una vez más, metaforizada por el agua: «vuelva a dejar su lluvia en nuestra boca»). El motivo de la renovación está bien representado por la continua transición entre recuerdo y proféticas esperanzas: pasado y futuro tienen la misma cara según la caracterización cíclica del «eterno retorno» en que la naturaleza se regenera perpetuamente gracias a la primavera[8]. De tal manera, la esperanza del sujeto lírico consiste en llegar, después de una serie

[8] Al respecto, señala Eliade: «la Naturaleza [...] también se regenera periódicamente, "empezando de nuevo" cada primavera, volviendo a encontrar cada primavera todas sus potencias intactas. En efecto, mientras que la Naturaleza se repite a sí misma, siendo cada nueva primavera la misma eterna primavera (es decir, la repetición de la creación), la "pureza" del hombre arcaico luego de la abolición periódica del tiempo y el restablecimiento de sus virtualidades intactas, le permite en el umbral de cada "vida nueva" una existencia continua en la eternidad y, por consiguiente, la abolición definitiva, *hic et nunc*, del tiempo profano. Las "posibilidades" intactas de la Naturaleza a cada primavera y las "posibilidades" del hombre arcaico en el umbral de cada año nuevo no son, pues, homólogas. La Naturaleza sólo se encuentra a sí misma, mientas que el hombre arcaico halla la posibilidad de trascender definitivamente el tiempo y vivir en la eternidad. En la medida en que fracasa al hacerlo, en la medida en que "peca", es decir, en que cae en la existencia "histórica", en el tiempo, estropea cada año esa posibilidad. Por lo menos conserva la libertad de anular esas faltas, de borrar el recuerdo de su "caída en la historia" y de intentar de nuevo una salida definitiva del tiempo (2001: 99)».

de eternos retornos, a encontrar por fin su posibilidad comunicativa y alcanzar la dimensión transcendental que se da en la unión platónica con el alma: «nuestros cuerpos serán dos sombras abrazadas que bendice la / primavera» (24). Destaca, entonces, el mismo proceso circular donde el porvenir remite a un tiempo pasado en que «no se sentía un desterrado, sino habitante de una patria propia e íntima en una suerte de edénica felicidad interior» (Clementson, 2018: 71).

Después de esa anticipación sobre la supuesta y codiciada primavera del alma, en las dos composiciones siguientes el sujeto lírico vuelve a su tiempo recurriendo al otoño («DIME tú, tarde de otoño» (Álvarez Ortega, 1998: 25)) y al invierno («esta tarde de invierno que el sol dora» (26)).

En los versos de «Llanto de un olmo solitario» el sujeto lírico cuenta su prefiguración como un sueño o una visión mística que pronto lo devuelve a la realidad: «Yo he visto, oh tarde, la oscura fuente donde el hombre cura las llagas de su tristeza, / pero al acercarme yo la tierra anegó de súbito sus límpidas aguas» (25). Frente a la angustia del yo poético, el agua pierde su poder lenitivo de «fuente» que cura «las llagas» y se hace símbolo de muerte expresada de forma explícita con el ahogo. El poema sigue con una vuelta a la interrogación, preguntándose el yo lírico si al final podrá conseguir este estado de sosiego y si su mismo entorno logrará superar los suplicios para volver a ser un *locus amoenus*: «¿Llegaré al final de mis días y sólo he de ver tu resplandor que agoniza?» (25). El acercamiento de elementos antitéticos marca la incertidumbre y el estado de inestabilidad que gobierna la tensión entre realidad y ambición, devolviendo al lector imágenes como la esperanza que duerme o el resplandor que agoniza.

Nos estamos acercando al final; el invierno del alma marca el último paso frente a la renovación. En los versos de «Vengo aquí, oh tiempo, a dialogar», se declara al lector el trasfondo existencialista que condesciende el enriquecimiento del valor testimonial a través de una tensión trascendental. En el diálogo con el tiempo sobresalen todos los matices que he intentado desentrañar a lo largo de mi estudio, condensados y explicitados en un discurso caracterizado por una fuerte tensión metafísica: «VENGO aquí, oh tiempo, a dialogar contigo esta tarde de invierno que el sol dora, / porque los libros se hacían mudas sombras en la callada habitación de la casa / y de pronto dentro de mí se despertó un vago recuerdo» (26). El yo lírico dirige un monólogo al tiempo recorriendo su experiencia a través de la memoria, en una perspectiva íntima y personal marcada por la nostalgia. El sujeto lírico quiere que ahora sea el tiempo en recordar y entiende darle apoyo en la tarea de la memoria. Este desplazamiento del eje de acción se explica por la concienciación de que uno no es el autor de su propio destino y la consiguiente exigencia de asegurarse que el propio tiempo, recordando, esté listo para el retorno:

> Hace ya muchos días que se fue de ti la primavera, oh tiempo.
> Entonces, ¿te acuerdas?, yo venía a diario por este mismo camino,
> me sentaba entre estas piedras, y, perdidos los ojos en el valle, veía pasar
> los mismos pájaros que ahora pasan por el cielo adormecido de tu llano.
> A veces escribía en este mismo cuaderno que hoy escribo, ¿te acuerdas? (26)

El pájaro vuelve a simbolizar esa palabra alada que encarna la expresión capaz de trascender. Estas aves que «ahora pasan por el cielo adormecido» son presagio en el presente de un regreso al pasado en que los «veía pasar».

En las estrofas siguientes sobresale el tema de la guerra civil junto al mismo sentimiento de nostalgia. El sujeto poético reproduce la imagen de Córdoba desde arriba[9]: «[...] sobre la colina de Villa Azul, Córdoba se adormecía entre humo y polvo. / Las puntas de sus torres elevaban al cielo su soledad de siempre» (26). «Humo y polvo» es lo que produce la batalla, pero se convierten también en la obscuridad que cubre la imagen dichosa de la realidad, donde lo único que se filtra de esta dolorosa cortina es la «soledad de siempre». Nos hallamos frente a lo que Bagué Quílez define «un retablo social en el que Córdoba se convierte en un muestrario tremendista de la miseria» (2012: 19). Sobreviene a estas alturas la solicitud de un nuevo comienzo para volver a una especie de depuración del espacio y del alma, aclarado por el recurso constante a la interrogación. El poema termina con una declaración: el yo lírico reconoce su ciudad —y su experiencia por extensión— «pulverizada por la guerra con la intempestiva y arrasadora irrupción de la muerte y de la destrucción» (Clementson, 2018: 71), lo que dejó una huella indeleble que se convierte en el brote del discurso poético que el presente artículo ha pretendido señalar:

> y todas sus calles, todas sus plazas, sus abandonados jardines,
> sus iglesias, su catedral solemne, sus rotos monumentos,
> y sus hombres y sus mujeres —todos los seres que viven y mueren oscuramente en ese mundo—
> han pasado lentamente por nuestra alma y han dejado sin saberlo
> su marca fatal, su inextinguible huella... (Álvarez Ortega, 1998: 27)

El listado de lugares, estructuras y personas marcadas tanto por matices negativos («abandonadas»; «rotos»; «mueren») como positivos («solemne»; «viven») representan la existencia misma del sujeto en su experiencia plena que no es sino la inextinguible huella de las cosas que permite llevar a cabo el discurso testimonial.

En el poema que cierra la obra, «El último día», el sujeto poético prefigura su propia muerte, que se hace expediente para un nuevo inicio. Nos hallamos frente a un poema-testamento en que la última voluntad del yo lírico coincide con un retorno a un tiempo dichoso: «EL último día, si vives tú, no quiero que mi cuerpo en su quietud sea / rodeado de velas y objetos mortuorios, santiguado de hisopos y latines» (28). En los primeros dos versos se aclara el deseo a que su muerte no sea una muerte real, puesto que no quiere «velas y objetos mortuorios». Al denegar los rituales asociados a la defunción está negando su propia muerte como acto último y definitivo. Se da lo señalado por Rodríguez Padrón (2019: 23), quien destaca en la poesía de Álvarez Ortega la caracterización de la muerte como tiempo cierto frente a la incertidumbre de la vida, considerando entonces la primera como vuelta al origen. La introducción en los versos siguientes de la imagen del ocaso determina metafóricamente la reiteración constante del día y el carácter cíclico de la vida, marcando con decisión el acercamiento a un final que abre la puerta a un nuevo comienzo: «oiré los silbidos de pastor que pasa al atardecer por el camino»; «el rayo de sol que tiñe de rosa»; «alguna tarde como esta» (Álvarez Ortega, 1998: 28). Vuelve la imagen de la primavera como «estación eterna» en la misma acepción que ya he subrayado, tanto por cita directa como por conceptos relacionados;

[9] Eso remite, posiblemente, al hecho de que en 1936 su familia va a vivir al chalet de la Sierra, «Santa Paula», a causa de los bombardeos de la ciudad. Además, a mediados de agosto del mismo año son reclutados sus hermanos mayores, Mariano y Antonio, y enviados al frente.

es el caso de la «brazada de flores» y de los «verdes senderos» (28), ambos remitiendo a la experiencia propia del sujeto poético: «de nuestros campos»; «de la Sierra» (28).

El poema se cierra señalando la misma voluntad de trascender la vivencia concreta y la realidad inmanente gracias a la unión mística: «mi brazo / enlazado a tu cintura, recordando lo que nunca fue un perdido amor» (28) que cierra el círculo hermenéutico vinculándose con un verso antepuesto: «los pájaros que vienen a cantar en las ramas de la bouganvilia» (28).

Conclusiones

En su estudio, Agamben proporciona una cuidada reflexión sobre la propia etimología de «testigo» remontando a tres fuentes principales, dos de procedencia latina (*testis* y *superstes*) y una de derivación griega (*màrtys*). El sujeto lírico de Álvarez Ortega parece adaptarse afinadamente a la segunda citada. En palabras de Agamben: «*superstes* hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él» (2000: 15). Ya he subrayado la imposibilidad, teorizada en el mismo trabajo, de alcanzar un testimonio que restituya los acontecimientos en su plena totalidad. Sin embargo,

> quizás toda palabra, toda escritura nace [...] como testimonio. Y por esto mismo aquello de lo que testimonia no puede ser ya lengua, no puede ser ya escritura: puede ser sólo lo intestimoniado. [...] O, por decirlo de otra manera, la imposibilidad de testimoniar, la "laguna" que constituye la lengua humana, se desploma sobre ella misma para dar paso a otra imposibilidad de testimoniar: la del que no tiene lengua. La huella, que la lengua cree transcribir a partir de lo intestimoniado, no es su palabra. Es la palabra de la lengua, la que nace cuando la lengua no está ya en sus inicios, baja de punto para —sencillamente— testimoniar. (39-40)

El carácter intrínsecamente parcial y personal de cada testimonio no excluye los elementos que van más allá de la mera expresión lingüística del acto testimonial. Lo que queda es lo indecible, lo «intestimoniado», las «huella de las cosas», cuya revelación no es sino el reflejo de la voluntad de alcanzar la palabra alada; esa tensión alvarezorteguiana entre el *cantar* y el *decir*.

BIBLIOGRAFÍA:

AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Traducción de A. Gimeno CUSPINERA. Valencia: Pre-Textos.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1998). *La huella de las cosas*. Madrid: Antelia.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2012). Tierra y destierro en la poesía de Manuel Álvarez Ortega. *La manzana poética*, *32*, 17-30.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018). Los mundos poéticos de Manuel Álvarez Ortega (Un diálogo entre generaciones). In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 113-146). Madrid: Devenir.

BIANCHI, Marina (2016). *De la modernidad a la posmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Sevilla: Renacimiento.

BIANCHI, Marina (2022). *Heredad de la sombra*: las antítesis del ser, entre intertextualidad y revisión de la tradición. In Guillermo AGUIRRE (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega* (pp. 73-93). Madrid: Devenir.

CALABRESE, Giuliana (2023). La palabra alada de Manuel Álvarez Ortega en *Fiel infiel*. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas* (pp. 141-155). Madrid: Devenir. [en prensa]

CARNERO, Guillermo (1983). Precedentes de la poesía social de la posguerra española en la anteguerra y guerra civil. *Revista y Boletín Informativo de la Fundación Juan March, 128*, 3-20.

CLEMENTSON, Carlos (2018). Manuel Álvarez Ortega, una voz inconfundible de la poesía española. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 69-85). Madrid: Devenir.

CRUZ, San Juan de la (1999). *Declaración de las Canciones que Tratan del Ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo [Cántico Espiritual]*. Edición crítica de Paola ELIA. L'Aquila: Textus.

ELIADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Traducción de Ricardo ANAYA. Buenos Aires: Emecé.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori (1991). *In an Era of Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge.

LLERA, José Antonio (2019). La expresión del compromiso en la poesía de Manuel Álvarez Ortega. In Rafael ALARCÓN SIERRA (ed.), *La poética de la modernidad y la obra de Manuel Álvarez Ortega* (pp. 49-68). Madrid: Devenir.

LUIS, Leopoldo de (1981). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Júcar.

PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (19 de marzo de 2019). Irrupción de un poeta. 'La huella de las cosas' de Manuel Álvarez Ortega. Conferencia inaugural del programa de actividades *La huella de las cosas. Poéticas y políticas de posguerra*. Universidad de Córdoba. [Archivo de Vídeo, 1h10m28s]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=e4Phs1z47pA

RUIZ SORIANO, Francisco (2005). En el Gijón con Manuel Álvarez Ortega: la vida y la poesía tal como son. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, *29*, marzo-junio, s. p.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2018). Introducción: «He vuelto a esta tierra donde un día me amaste». Manuel Álvarez Ortega: Un retorno necesario. In Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo* (pp. 7-22). Madrid: Devenir.

SILES, Jaime (2020). La poesía de crítica social y de denuncia de Manuel Álvarez Ortega. In Juan de Dios TORRALBO CABALLERO (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia* (pp. 37-99). Madrid: Devenir.

TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios (2020). Introducción. El menester de la (re)escritura: Jaques Ancet, Jaime Siles, Jordi Doce, José María Micó y Laurence Breysse-Chanet en torno a Manuel Álvarez Ortega. In Juan de Dios TORRALBO CABALLERO (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia* (pp. 7-23). Madrid: Devenir.

VACAS DUEÑAS, Manuel (2020). *Hasta la última gota de sangre. El norte de Córdoba, frente de guerra (Los Pedroches y el Valle del Guadiato). Libro I*. Pedroche: 17 Pueblos.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0009

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Guerra y exilio en dos novelas de Almudena Grandes

War and Exile in Two Novels by Almudena Grandes

IULIA-ALEXANDRA CIOGESCU
Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
iulia.ciogescu@ubbcluj.ro

Palabras clave

pasado reciente; Guerra Civil; dictadura; Transición; exiliados.

El comienzo de la presente centuria trae consigo nuevas inquietudes y tendencias en el ambiente social y literario español. El descubrimiento en el año 2000 de los restos de trece republicanos asesinados por un grupo falangista en 1936 abre antiguas heridas que la dictadura y la Transición habían reprimido. Surge entonces un creciente interés en el campo de la literatura por recuperar y rememorar la Guerra Civil y la dictadura y cuyo resultado es un número impresionante de novelas dedicadas a este capítulo de la historia reciente de España. Entre los novelistas más representativos de este *boom* literario, destaca Almudena Grandes, portavoz de la memoria de los marginalizados y exiliados tras la Guerra Civil. Grandes asume el papel de recuperar el pasado y las voces republicanas que la dictadura había callado con el fin de impulsar a la sociedad española a conocer su historia más allá de la versión oficial presentada durante décadas. El propósito de este trabajo es analizar cómo se recupera la memoria histórica de la guerra y cómo se representa el exilio en dos novelas de Almudena Grandes.

Keywords

recent past; Civil War; dictatorship; Transition; exiled.

The beginning of the present century brings with it new concerns and tendencies in the Spanish social and literary environment. The discovery in 2000 of the remains of thirteen Republicans murdered by a Falangist group in 1936 opens old wounds that the dictatorship and the Transition had repressed. A growing interest then arises in the literary field to recover and remember the Civil War and the dictatorship, resulting in an impressive number of novels dedicated to this chapter of Spain's recent history. Among the most representative writers of this literary *boom*, Almudena Grandes stands out as a spokesperson for the memory of those marginalized and exiled after the Civil War. Grandes assumes the role of recovering the past and the Republican voices that the dictatorship had silenced in order to encourage Spanish society to better understand its history beyond the official version presented for decades. The purpose of this article is to analyze how the historical memory of the war is recovered and how the exile is represented in two novels by Almudena Grandes.

El año 2000 es conocido, simbólicamente, como el año en el que se inicia una época turbulenta en el ámbito social y político español. Décadas después de la muerte de Franco y tras un período de Transición visto como amnésico en relación con la Guerra Civil, el descubrimiento de los restos de trece republicanos asesinados en el año 1936 por un grupo de pistoleros falangistas impulsa la sociedad española a embarcarse en un proceso de recuperación de la memoria histórica y a pedir reconocimiento y reparaciones para los que sufrieron abusos durante la Guerra y la dictadura. A diferencia de otros países, según explica Violeta Ros Ferrer en sus estudios sobre la Transición, el rasgo característico del proceso de la recuperación de la memoria en el contexto español es su elaboración pública tardía (2020: 24), tras una dictadura que dura décadas y que culmina con la aprobación de la Ley de la Amnistía de 1977 y después con La Ley de la Recuperación de la Memoria Histórica de 2007, que nunca llegó a aplicarse.

En lo que concierne al ámbito literario, después del año 2000 se observa un creciente interés por la Guerra Civil y por la dictadura, y que David Becerra Mayor analiza en su libro *La Guerra Civil como moda literaria.* El catedrático identifica 181 novelas que se escriben hasta el año 2015, caracterizando este fenómeno como una moda literaria en la que la Guerra Civil funciona como un "telón de fondo para una trama que bien podría sostenerse en otro contexto histórico" (2015: 26) y donde las conexiones con la guerra o la dictadura son escasas o casi inexistentes. Entre los escritores que destacan por su compromiso hacia la recuperación de la memoria histórica colectiva y que apoyan las reparaciones económicas y morales de las víctimas de la guerra y de la dictadura, Almudena Grandes es conocida también por sus preferencias políticas, declarándose en varias ocasiones de izquierda, republicana y anticlerical. Sus opiniones, aunque consideradas controvertidas, se reflejan también en su narrativa en la cual la autora se plantea problemas como el exilio español después de la guerra, el olvido de los abusos cometidos durante la dictadura o el robo de los bienes republicanos.

La primera novela de Almudena Grandes que nos proponemos analizar es *El corazón helado*, publicada en 2007. Según Agnès Delage, aquí se puede identificar cómo "los estereotipos políticos configuran un sistema complejo de combinatoria en el que simultáneamente se agudizan y se dislocan las polaridades opuestas del tópico de las «dos Españas» que representó la convulsa historia de España en el siglo XX" (2012: 329-343). El enfoque de esta novela recae en la separación de España en dos partes distintas —la de los ganadores de la guerra y la de los vencidos— que continúan existiendo décadas después de la Guerra Civil y de la muerte de Franco.

A primera vista, *El corazón helado* parece inscribirse en la lista de David Becerra Mayor de novelas que tienen la guerra como telón de fondo, pero el lector se da cuenta rápidamente de que no se trata de una novela clásica sobre la guerra civil, sino de una novela anclada en la realidad, en la que los descendientes de los participantes en la Guerra Civil deben asumir la responsabilidad por los daños causados por sus antepasados. Aunque Almudena Grandes sitúa temporalmente su novela en el siglo XXI, específicamente en el año 2005, alterna en sus capítulos un recorrido por el pasado de dos familias pertenecientes a facciones políticas opuestas. Como mencionábamos las dos Españas aún separadas, esta división está representada por la familia de Julio Carrión González, un hombre oportunista que despoja de sus bienes a familias republicanas para enriquecerse, y la familia de Ignacio Fernández Muñoz, que se exilia en Francia tras la guerra y la pérdida de sus propiedades. La ruptura producida en el país durante décadas sigue vigente hasta la época contemporánea y queda representada en la novela de Grandes.

La reunificación simbólica de España se produce a través de la compleja historia de amor entre Álvaro, el hijo de Julio Carrión González, y Raquel Fernández Perea, la nieta de Ignacio Fernández Muñoz. Álvaro, como hijo de un partidario de Franco, vive una vida relajada y feliz, en el seno de una familia rica y potente, mientras que Raquel crece en Francia, en una familia de exiliados republicanos. Tras la muerte de Julio Carrión González, Álvaro descubre que su padre había sido militante franquista durante su juventud y que había usurpado los bienes de la familia de Raquel durante la guerra. Al regresar a España, la intención de Raquel es obtener venganza en contra de Julio, pero este muere antes de que ella pueda llevar a cabo su plan. Ambos protagonistas tienen dificultades en aceptar los pasados de sus familias y exigen recibir respuestas, pero se enfrentan con una fuerte oposición, símbolo del rechazo de los partidarios de Franco de ofrecer clarificación alguna sobre los acontecimientos durante y después de la guerra:

> —Que esto no era un país, sino el Salvaje Oeste, dímelo, mamá, dime que todo el mundo se vendía por un plato de lentejas, que la vida de las personas no valía ni el precio de la ropa que llevaban puesta […] Dime lo que quieras, lo que se te pase por la cabeza, cualquier cosa menos que tú nunca te enteraste de nada, que no sabías lo que pasaba […] porque no me lo voy a creer. […]
> —¿Me das un cigarrillo? […] Fumamos juntos en silencio, y me dio tiempo a arrepentirme de lo que había dicho y a comprender que no habría podido decir nada distinto, mientras ella se recobraba mucho más deprisa que yo, para volver a instalarse en aquella impasibilidad casi insultante. […]
> —No me mires así, Álvaro […] Ya sé que ahora te parece gravísimo, pero no lo es, yo sé que no lo es. (Grandes, 2007: 1222)

Desde el punto de vista de Sarah Leggott, ambos personajes atraviesan crisis interiores en relación con sus propias identidades, lo que les obliga a buscar respuestas analizando sus pasados y los de sus familias (2015: 114). Álvaro vive eclipsado por la memoria de su padre: "Mi padre era un hombre mucho más extraordinario de lo que hemos llegado a ser sus hijos" (Grandes, 2007: 69), lo que le hace auto despreciarse, sentirse inseguro y mediocre (Ryan, 2001: 56). A diferencia de Álvaro, Raquel crece en una familia republicana exiliada en Francia, impactada por la reciente memoria de la guerra, y que tiene consecuencias en la formación de su identidad. Según Sarah Leggott, la novela de Grandes presenta a través de Raquel la historia de la nieta, una voz raramente escuchada en obras de ficción relacionadas con la guerra, y la lucha de Álvaro por aceptar su herencia paterna junto con la complicidad de su madre en las estafas del pasado (2015: 114).

Aparte de respaldar el proceso de recuperación de la memoria histórica, Almudena Grandes pone de relieve los efectos que el exilio tiene en las diferentes generaciones de españoles que viven todas sus vidas en el extranjero. Como en el caso de Raquel y de sus padres, que nacen en Francia, la experiencia del exilio tiene valencias diferentes según la generación de exiliados de la que forman parte. Sarah Leggott argumenta que la novela se centra en torno a las experiencias de Raquel y de sus padres, generaciones nacidas en el exilio: "Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. Los franceses se mudaban, se iban o se quedaban. Los españoles no. Los

españoles volvían o no volvían […]" (Grandes, 2007: 37) y criadas en el espíritu español, pero que nunca han vivido en España,

> […] — Por qué no te quieres ir? […] España […] es tu país, nuestro país. Nosotros somos españoles, ya lo sabes. Yo no […] yo soy parisina, nací aquí y no me quiero ir, me da miedo irme, dejar a mis amigos, mi colegio, mi barrio, mi casa, el autobús, las calles, los programas de la televisión. Eso pensó, y si se conformó con una queja más modesta no fue porque sus seis años no le consintieran formular sus sentimientos con precisión, sino porque ya sabía […] que en aquella casa estaba prohibido decir eso en voz alta. (40)

lo que trae consigo problemas de identidad nacional (Leggott, 2015: 114). Otro problema con el que se enfrentan las generaciones de españoles que han nacido en familias de exiliados es la integración en España, un país que solo conocen a través de las historias de sus abuelos, la primera generación de exiliados.

El exilio tiene consecuencias diferentes para cada generación de españoles y Almudena Grandes se encarga de reflejar en la novela cómo la primera generación de exiliados, los abuelos de Raquel, nunca logran integrarse por completo en el país de acogida. El abuelo de Raquel, Ignacio, rechaza la idea de invertir dinero en la casa de Francia, considerándola un alojamiento temporario, aún después de vivir por décadas en ella, "[…] tu abuelo Ignacio, el que se niega a invertir un céntimo en un país donde está de paso […] (Grandes, 2007: 41) y en cada cena de Año Nuevo vocaliza su deseo de celebrar futuras fiestas en casa: "[…] el año que viene en casa" (810). Sin embargo, las siguientes generaciones de españoles exiliados solo tienen referencias de España a través de sus padres o abuelos, se relacionan con dos comunidades diferentes, tanto desde el punto de vista cultural como lingüístico y desean integrarse en sus países de acogida, lo que produce tensiones entre las generaciones (Leggott, 2015: 116). Por lo que respecta a la cuestión de la identidad, muchos de ellos se identifican como franceses, no españoles, y no entienden la idea obsesionante de sus padres de volver a un país para ellos desconocido y llamar una estancia de décadas en Francia como temporaria.

Después de despertar el interés de los lectores con la novela *El corazón helado*, Almudena Grandes continúa su defensa republicana con una serie de novelas denominada "Episodios de una guerra interminable", en la cual se propone presentar los momentos más significativos de la resistencia republicana durante la Guerra Civil y la dictadura y hacer un homenaje a los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós. Aránzazu Calderón Puerta describe la serie de Grandes como un faraónico proyecto en el cual se narra el pasado poniendo de relieve agentes que no suelen ser protagonistas del discurso histórico y que visibiliza a los grupos considerados carentes de poder (2021: 321). A continuación, analizaremos cómo se reflejan la guerra y el exilio español en la primera entrega de la serie mencionada.

Inés y la alegría es la primera novela de la serie "Episodios de una guerra interminable" y se publica en el año 2010. Con este trabajo, Almudena Grandes se propone representar la transición de la protagonista, Inés Maldonado, de miembro de una familia monárquica, rica y poderosa de Madrid a una cocinera en un campamento de guerrilleros maquis y después en una esposa republicana exiliada en Francia: "Mi infancia, plácida y confortable, almidonada como las sábanas de hilo entre las que dormía, transcurrió en un país de puntillas blancas, donde todo cuanto existía, mi ropa y la de mis muñecas, las cortinas de mi habitación y las de su casita […]

estaba rematado con una monótona variedad de primorosas tiras de encaje" (Grandes, 2010: 57).

Tras la lectura de este libro, uno puede fácilmente imaginarse que tiene en las manos un libro cuyos temas principales son la cocina y la guerra. Sin embargo, después de una mirada más atenta, se puede identificar una nueva perspectiva en lo que concierne a la crisis de identidad que los españoles exiliados atraviesan, la reinterpretación de los papeles tradicionales de las mujeres y los hombres en la sociedad, la integración social y económica en el exilio y la alimentación como modalidad de guardar y crear una microsociedad española en Francia. Lorraine Ryan considera la cocina y los productos cocinados como un sitio historiográfico en el cual una generación de mujeres silenciadas redefine la historia colectiva de los grandes eventos y también donde se recupera la lucha de la mujer de izquierda por la autodefinición en circunstancias sociohistóricas adversas (2001: 37), mientras que Maite Zubiaurre, citada por Lorraine Ryan, considera el proceso de cocinar como un empoderamiento de las mujeres en una sociedad patriarcal (37).

En la siguiente parte de nuestro trabajo, intentaremos explicar algunas hipótesis presentadas en la novela *Inés y la alegría*. Alvin F. Sherman explica que la identidad española era un beneficio reservado solo para Franco y para sus partidarios. De este modo, los monarquistas, los republicanos y los demás partidos de izquierda estaban condenados a la marginalización y al exilio (2016: 255-274). Al tener que escaparse del país, estos españoles forman unos grupos cohesivos, unas microsociedades dentro de sus países de acogida. Ellos siguen identificándose como españoles, intentan preservar su cultura, su lengua, pero se sienten desarraigados.

Una de las principales modalidades en las que protegemos nuestra cultura e identidad, aun cuando ya no formamos parte de esa sociedad, es a través de la comida. Según Sherman, la comida impacta nuestros sentidos, lo que nos provoca tanto reacciones físicas como psicológicas (nostalgia). Al analizar la novela de Almudena Grandes, podemos observar desde el principio el papel de la cocina en el trayecto de Inés. Después de su encarcelación en la prisión de mujeres de Ventas por sus visiones republicanas, es encerrada en un convento por su hermano Ricardo para salvarla de la ejecución. Allí es donde aprenderá a cocinar, una actividad considerada reprobable para una mujer perteneciente a una familia rica.

Para mejor entender la conexión entre la cocina, la Guerra Civil y la novela de Almudena Grandes, es necesario primero explicar el evento político detrás de esta novela. Un episodio menos conocido del año 1944 lo representa lo que se conoce como "La Invasión de Arán", también denominada "Operación Reconquista de España". Un grupo de guerrilleros españoles intenta derrocar el régimen de Franco y establecer una república española provisional invadiendo España por la ruta principal del Valle de Arán, pero el ejército franquista logra rechazar la invasión. Inés, la protagonista de la novela, huye de la casa de su hermano para unirse a la causa republicana.

> —Vosotros sois rojos? —les pregunté cuando llegué a su altura. […]
> —Sí, somos rojos […]
> —¿Y habéis venido a invadir España?
> —Sí […] ¿Qué pasa?
> —¡Ay, qué alegría más grande! —y sin dejar de sonreír, sentí que se me caían dos lágrimas de los ojos, tan gordas, tan redondas, tan saladas como si fueran las

> últimas que me quedaban —¡Qué alegría! No os podéis imaginar… (Grandes, 2010: 18)

Allí, ella llega a ser cocinera del cuartel general y recibe el nombre de "La cocinera de Bosost". El papel que Inés juega en la invasión le ofrece el empoderamiento femenino que Maite Zubiaurre mencionaba, dado que ella llega a cuidar de los hombres que salen a luchar en contra de Franco: "les miraba, como mira una gallina a sus polluelos" (312). Su nuevo papel como protectora de los guerrilleros maquis le ofrece a Inés un nuevo sentido de responsabilidad e identidad, puesto que contribuye a la salvación de España del franquismo.

En apoyo de esta afirmación, Sherman añade que el proceso de cocinar ofrece una fuente de catarsis, liberando a la protagonista de un entorno restrictivo o conservador (2016: 272). Inés logra crear en el cuartel militar un tipo de sociedad matriarcal, en la que ella asume el papel de madre para los guerrilleros, pero también de esposa para Galán, uno de los militares. El rol esencial de la comida no se representa únicamente a través del período que pasan en el campamento antes de la invasión, sino también durante el exilio en Francia, donde las mujeres de los guerrilleros abren un restaurante español y asumen nuevas identidades y roles en la sociedad.

Sherman afirma que la comida representa el símbolo del hogar (261) y Grandes refuerza las percepciones del exiliado sobre la comunidad a la que pertenece a través de entornos asociados con la cocina. Esto ofrece un sentimiento de pertenencia a un grupo cultural específico y una conciencia de sí mismo que se sitúa alrededor de límites geopolíticos (261). Una lectura sociocultural de la novela pone de relieve la modalidad en la que la comida puede influenciar ciertos aspectos desde una perspectiva comportamental y social, pero también proteger tras el aislamiento y el exilio francés. Para los españoles, Francia es un país que les ofrece seguridad y cierta felicidad y donde pueden llevar vidas normales. Sin embargo, tienen que estar en un estado continuo de vigilia porque los guerrilleros siguen formando parte de la resistencia antifranquista y entran en España clandestinamente.

Para Inés, Francia es el lugar donde nacen y crecen sus hijos y donde su restaurante, "Casa Inés", llega a representar un símbolo de la resistencia republicana. España sigue englobando los ideales de un mundo ideal, un *locus amoenus* de los exiliados, pero también un lugar inalcanzable durante la dictadura. La idealización de España ocurre también a través de los productos españoles que Inés intenta obtener y sin los cuales no considera que su comida pueda llegar a los estándares que ella desea: "Para mí, había sido todo un drama, un exilio paralelo, una condena que se me estaba haciendo tan dura, tan eterna como el franquismo. En los cinco años que llevaba en Francia, lo había intentado todo, y antes que nada, cocinar con otros aceites vegetales, girasol, soja, maíz, con cada uno de ellos hice una tortilla distinta, paisana, de espárragos, de calabacines, y al probarlas, todas me dieron las mismas ganas de llorar" (Grandes, 2010: 628).

El proceso de preparar la comida y de comer en el restaurante representa para los exiliados una red donde se conectan con su hogar y su identidad y donde reciben apoyo y consuelo tras una guerra en la que no solo pierden su identidad, sino también pierden los papeles preestablecidos por la sociedad. Al regresar a sus familias en Francia, los hombres se dan cuenta de que no pueden asegurar la sobrevivencia de una familia porque no tienen un oficio estable y se convierten en otro miembro de la familia que depende de la red de apoyo que las mujeres han establecido a través del restaurante, lo que provoca una crisis en la identidad de los hombres exiliados: "Quemado a los treinta y cinco, tenía tres hijos que mantener, una mujer

que nos mantenía a los cuatro, ningún oficio y menos beneficio. Hacía más de quince años que no bajaba a una mina y, aparte de eso, lo único que sabía hacer era la guerra" (569).

Desde este punto de vista, el éxito de las mujeres republicanas cambia la perspectiva en lo que concierne a su valor como sostén de sus familias y como miembros de la resistencia antifranquista.

Como hemos visto en el presente trabajo, la recuperación de la memoria junto con la lucha antifranquista y el exilio español representan los temas más comunes y debatidos de la literatura española contemporánea. Almudena Grandes se propone rescatar la memoria de los ya olvidados, de los que lucharon contra el fascismo español para llegar a ser fusilados o vivir en el exilio por décadas. Su literatura también presenta la división que sigue existiendo en España, entre el bando de los vencedores y de los vencidos con el propósito de recordar el sacrificio de los españoles que murieron o se exiliaron por creer en su ideal. La autora no se propone simplemente presentar los hechos del pasado reciente de España, sino establecer una conexión entre el pasado y el presente de España para lograr hacerles justicia a los ya olvidados por la historia.

BIBLIOGRAFÍA:

BECERRA MAYOR, David (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

CALDERÓN PUERTA, Aránzazu (2021). La novela realista de la memoria: Episodios de una guerra interminable de Almudena Grandes. En Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ & Javier VOVES FERNÁNDEZ (Coords.), *Teoría de la novela. Pasado, Presente, Futuro* (pp. 317-334). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

DELAGE, AGNÈS (2012). El estereotipo político de «las dos Españas» en *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007). En Nadie LIE, Silvana MANDOLESSI & Dagmar VANDEBOSCH (Eds.), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (pp. 329-343). Bruselas: Peter Lang.

GRANDES, Almudena (2007). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets Editores.

GRANDES, Almudena (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets Editores.

LEGGOTT, Sarah (2015). *Memory, War, and Dictatorship in Recent Spanish Fiction by Women*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

ROS FERRER, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid: Iberoamericana.

RYAN, Lorraine (2001). *Gender and Memory in the Postmillenial Novels of Almudena Grandes*. New York: Routledge.

SHERMAN, Alvin F. (2016). Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría. Bulletin of Spanish Studies*, *XCIII(2)*, 255-217.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0010

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Phantasmal Crusaders. Decaying Millenarianism and the Trauma of Colonial War in Twentieth-Century Portuguese Literature

EWA A. ŁUKASZYK
Uniwersytet Warszawski
ewa.a.lukaszyk@gmail.com

Keywords

Portuguese colonial war; Sebastianism; millenarianism; trauma; grotesque; phantasmal.

The article focuses on the connection between the early-modern roots of Portuguese millenarian mythology and the literature dealing with the trauma of the colonial war that put an end to the Portuguese empire in 1975. The analyzed texts of José Martins Garcia, Manuel Alegre, João de Melo, António Lobo Antunes, and Almeida Faria deconstruct the providential vision of Portuguese colonial empire exploited by the official propaganda of Salazar. They transcribe the grandiose, mythicized image of the Portuguese past into the categories of grotesque and phantasmal. Both soldiers and settlers transformed into refugees by the colonial war continue moving in the oneiric universe as traumatized subjects long after the end of the conflict. The literary deconstruction of the national mythology conducted by the writers, many of whom were ex-combatants of the conflict, may thus be seen as a collective therapy postulated by Eduardo Lourenço, leading to the healing of the trauma.

Oneiric premises of a millenarian empire

On August 4th, 1578, near the town of Ksar-el-Kebir in northern Morocco, a great battle was fought. In Moroccan historiography, it is known as the Battle of Three Kings; in the Portuguese one, as that of Alcácer-Quibir. The combatants were the deposed sultan Abu Abdallah Mohamed II and his uncle, the new sultan Abd al-Malik I. The Portuguese king Sebastian I (D. Sebastião) was a mere foreign ally invited by Abu Abdallah. Bringing the Christian power into the domestic conflict, he hoped to recover the throne that Abd al-Malik had taken from him with Ottoman support. Yet in the vision imposed by the young Portuguese king, an almost Quijotesque reader of chivalry literature, the expedition was presented as the beginning of a new crusade. The military disaster, the childless death of D. Sebastião that put an end to the Aviz dynasty, the loss of Portuguese independence as the country fell into the Iberian Union under the dynamic Spanish Philippine dynasty, nothing was strong enough to bring down the newly launched myth of the pure knight. Perhaps it was precisely the extent of the damage and the intensity of the collective trauma that appealed for soothing through mythologization.

Be that as it may, the disappearance of the king, whose body was never recovered, created the ground for the expectation of his return. As it was initially presumed, he might have been captured by the Moroccans and might be liberated against the payment of a ransom. Yet as months and years passed by, the expectation was transcribed into an elaborate, semi-popular,

semi-erudite mythical construct speaking of the miraculous stay of D. Sebastião and his companions on an enchanted island, from where they would return on a misty morning, on a ship surrounded by fog, to establish the rule of justice and prosperity. The popular projection of the new myth is testified by the fortune of a prophetic poem allegedly written by Bandarra, a shoemaker from Trancoso. The erudite contribution was given by authors belonging to the social elite, such as D. João de Castro. During the decades of foreign dominance, Sebastianism became a collective dream of a miraculous renaissance, associated with the figure of an ideal king who would become the ally of an angelical pope, establishing a perfect balance between secular and spiritual powers and granting everlasting peace to unified humanity. The nationalistic legend should thus be inscribed in a wider context of early-modern millenarianism. The crucial step in this evolution was performed in the seventeenth century by the Jesuit priest António Vieira who transformed the millenarian beliefs circulating in the Portuguese culture, codifying them into an elaborate prediction of what he called, in reference to the biblical Book of Daniel, the Fifth Empire – a global state unifying evangelized mankind under Portuguese aegis.

Colonial battlefields and the wounds of identity

It may be quite surprising for any reader but a Lusophone scholar that the imagery related to the sixteenth-century disaster of the chivalrous king played such an important role in the quest for a literary expression of the trauma caused by the colonial war. In the novels written by combatant authors, such as *Lugar de massacre* by José Martins Garcia, and even more prominently, *Jornada de África* by Manuel Alegre, Alcácer-Quibir appears as a prefiguration of disasters suffered by the Portuguese in the twentieth-century conflict. The heroes constantly move and act on two intersecting temporary plans: those of the sixteenth and the twentieth centuries, as if waging two interconnected wars. As the historical analogies and allusions play such a prominent role in those texts, serving as a major key for the expression of the war trauma, there must be something beyond the soldiers' suffering that strives to be voiced. The implications of the defeat seem to cut deeper than just the bodies, involving the underlying structure of individual and collective identity. The literary scholar must step into the domain of the history of ideas to see how the deconstruction of early-modern millenarianism contributed to the quest for suitable means of expression, able to render the trauma of colonial conflict.

Obviously, the sixteenth-century Moroccan disaster did not put an end to the Portuguese presence in Africa. The factories and slave emporiums developed further south. A streak of strongholds dispersed along the maritime route to India utterly gave birth to modern colonies in Guinea, Angola, and Mozambique. As the centuries passed by, the millenarian myth of unified humanity evolved into the vision of a perfect, providential colonial empire. The Portuguese dominion, that had grown such far-flung millenarian roots, proved to be the most long-lived among Europe's colonial empires. Its foundations were launched at the dawn of the European maritime expansion in the fifteenth century, long before other modern colonial nations resolved to set sail; its definitive end, as late as 1975, happened almost two decades after the main wave of decolonization which liberated peoples and territories around the world. What is more, while France, Britain, and Belgium generally acquiesced to pacific decolonization, maintaining neocolonial economic relationships with their former colonies, Portugal resolved to wage a devastating colonial war rather than accept the idea of independence of its African possessions, officially presented as overseas provinces (*províncias ultramarinas*), akin to French Algeria. The bloody colonial war raging simultaneously in Guinea,

Angola, and Mozambique lingered for thirteen years (1961-1974). The recognition of independence of those colonial territories, formalized in 1975, became possible only after the change of the regime in Lisbon. If one may argue that the decolonization of Portuguese-speaking Africa was a direct consequence of the political upheaval in the metropolis, the Carnation Revolution of 1974, things may as well be seen the other way around: the lingering upheaval in the colonies led to the long overdue revolution in the politically and mentally stagnant metropolis.

Historians may hesitate to consider the illusion of grandeur as a force intervening in history, yet the decolonization, at least as long as literature is in the focus, should be seen not only as a factor of economic and political upheaval but also as a crucial turning point in the collective self-definition of the Portuguese. The loss of the colonial empire interfered with the profoundly rooted awareness of a nation allegedly endowed with a providential mission. Portugal under the retrograde rule of Salazar, as late as the decades of 1950s and 1960s, was profoundly imbued in anachronistic messages of colonial providentialism. The Portuguese maritime endeavor of discovering and colonizing the world, presented as a Christ-like collective sacrifice, was regarded as a pivot of the glorious Christian history of the salvation of mankind. Yet the national egotism was suspended, as a flimsy and fragile construction, between the celebrated glories of early-modern maritime beginnings and rather shabby reality of colonial territories. The colonial war was a moment of painful confrontation not only with the decolonial guerrillas but also with the acuteness of colonial misery. Thousands of young metropolitan recruits, who previously had only a vague idea of what the Portuguese colonies might be, were shuttered not only by the discomforts of the military life but also by the collapse of imperial imaginings in which they had been educated.

Along the decades of the conflict as well as in the years that followed, the topics related to the deconstruction of colonial providentialism as the basis of national identity were constantly present under the pen of Portuguese intellectuals, most prominently of Eduardo Lourenço, author of the crucial essay *O Labirinto da Saudade* defining the Portuguese self-awareness shortly after the end of the colonial war (1978). Later on, the sociologist Boaventura de Sousa Santos studied the process in which a peripheral country such as Portugal in its European context reinvented its own image of a country occupying an imperial, metropolitan, 'central' position (1990). The peculiarity of Portuguese imagery was also studied by scholars speaking of the colonial war from the internal (e.g. Ribeiro, 2004) and external perspectives (e.g. Vecchi, 2010).

To provide a clearer view of the literature of the downfall of the Portuguese empire for the benefit of a comparative literature scholar, it is important to comment briefly on the persistence of Sebastianism and millenarianism in modern Portuguese culture. The twentieth-century Sebastianism was obviously a reinvented one, not just the natural continuation of the millenarianism born in the late sixteenth and early seventeenth centuries. In the first decades of the twentieth century, it found a fertile ground in the reinvention of the national spirit fostered by the generation of Renascença Portuguesa, most prominently by Teixeira de Pascoais. The generation of the first and second decade of the twentieth century developed not only a nationalistic mythology but also a cluster of imagery that would be later on described by its major deconstructor, Eduardo Lourenço, as "visionary blindness" (*cegueira visionária*). This metaphorical expression, transferred from poetry to cultural criticism, became a fixed phrase in Portuguese discourse. It resumes the idealistic and irrationalist tendency whose poetic and (pseudo-)philosophical foundations were created by such thinkers as Leonardo Coimbra and popularized by the members of the generation of Renascença Portuguesa. Later on, Salazarism,

the official ideology of the Portuguese state for almost half of a century, fostered a feverish flight from the distressing international reality, i. e. the weakness of Portugal on the European playground, toward imperial imagination. Throughout the decade of the 1950s, the grandiose idea continued to develop, despite its obvious anachronism, in parallel to the accelerated processes of decolonization going on in other African territories, often bordering with Portuguese possessions.

Incidentally, it should be remarked that all along their presence in Africa, the Portuguese were rather indolent colonizers. Their presumed possession of vast territories, established early in colonial history as the Portuguese were the first explorers of the African shores, was made effective very late. The early-modern maritime empire operated as a network of emporia, with little or no interest in land-locked occupation. Up to the end of the nineteenth century, in the metropolitan optics, the colonies were almost invisible. Finally, the impulse to effectively occupy, control, administrate, and exploit the overseas territories came from abroad. The importance of the African space suddenly increased in 1890 in response to the English ultimatum requiring the unconditional transfer of a considerable part of those territories to the British crown. As Eduardo Lourenço remarked, the importance of Africa in Portuguese imagination rapidly increased in confrontation with the danger of losing those possessions to foreign powers: "[After the Ultimatum] we woke up to the African empire, until then despised, and there we sought an image of ourselves that would compensate for the little or no European projection. From then on, until 1974 [...], «our» Africa became the unavoidable horizon of our destiny as predestined colonizers. And became oneirically imperial" (Lourenço, 1999: 56). In other words, all along the first decades of the twentieth century, the Portuguese turned to their colonial possessions in search of importance and symbolic status, transforming the ugly reality of backwardness and exploitation into an outer-worldly dream of essentially just, benign, and prosperous empire. The disparity between reality and this oneiric vision could not be more blatant.

The desperate defense of the African territories ravaged by local uprisings was rooted in a mythicized perception of national history, described as "visionary blindness" by its own defenders originating from the Renascença Portuguesa movement. It made invisible the realistic reasons for the upheaval in the colonies. The metropolis turned a blind (and no longer visionary) eye to the events that gradually muted into a full-scale war that Portugal had to wage on multiple fronts. Not only the reasons of the opposite side but also the unavoidability of decolonial solutions could not be perceived in Lisbon, since the dominant cultural awareness was still based on the understanding of Portugal as a predestined savior, playing a providential role in history. This is why the deconstruction of the nationalistic mythology underlying the colonial war required such intense exploitation of Sebastianism and Portuguese millenarianism as we will see in the analyzed examples. The streak of novels published during the years that followed the downfall of the colonial empire shows the persistence of the war trauma in Portuguese imagination and its lingering presence in Lusophone cultural discourse. Paradoxically, the return to the Moroccan disaster helped to find a literary idiom permitting not only to speak about the war but also to address the traumatism involving the collective identity.

The grotesque taking the place of the heroic

Thirteen years of colonial war that Portugal had to wage simultaneously on multiple fronts required the mobilization of the entire generation. No wonder that military episodes mark the biographies of a vast group of contemporary Portuguese writers. The war in Africa was in

many cases the circumstance lying at the origin of their literary vocation. The combatants took up the pen to give voice to their personal experience that translated and exemplified collective destiny. The first, most accessible literary tool to employ appears to be the grotesque. Such aesthetic categories as tragic, pathetic, and heroic seem unavailable in the literature appearing as an almost direct testimony of the trauma suffered.

Almost immediately after the end of the conflict, the absurdity of the ideology underlying it was demonstrated by José Martins Garcia in *Lugar de massacre* (1975). The novel's heroes impersonate the anachronistic imagery and values to the point of caricature. They live in a oneiric world in which the Portuguese are expected to play the role of apostles of moral renewal and civilized flourishing of humanity. Such a character is the young Count d'Avince, an idealistic upper-class young man brought up in a complete detachment from reality. He perceives his participation in the colonial war through the prism of a "glorious mission" (Garcia, 1975: 15). Although he quickly sinks into the moral decay of the barracks, he refuses to abandon his anachronistic vision of the "National Church" ("Igreja Nacional"), which should lead the Portuguese on a new crusade. His dreams, deeply rooted in the millenarian imagination, are as grandiose as they are global:

> the restoration of the crusading spirit, the conversion of Africa, Russia, the World, to the universal kingdom of Christ. (…) The new crusade would encompass Europe, Africa and Asia, to begin with. It was necessary, first of all, to take down the statue of Stalin (...). Ethiopia would be invaded and the renegade heir of Prester John would be devoured by leeches (...). There was also a plan to kidnap Mao Zedong (...), which would reopen China to missionary action (88-89).

The worldview presented by Pierre Avince, the nobleman's plebeian alter ego, is quite similar. He also abandons the categories of linear time in favor of a vision of a cyclical return to old historical projects related to unchanging geographical space, the globe seen as a scene of Portuguese endeavor of the salvation of humanity. Soldiers and officers alike wage thus an everlasting battle: "There is only Space and in that Space, the same year always settles, (...) because everything is circular, exactly like this war in which we are involved" (61-62). However, such a vision of history constantly repeating itself carries a disturbing prediction of inevitable defeat, of which the outcome of the Moroccan battle is the prefiguration. The heroes remain unaware of it since they obstinately deny the fact of the death and defeat of the original hero, the founder of the Sebastianist legend.

In his novel *Jornada de África* (1989), Manuel Alegre builds an even more systematic juxtaposition of the contemporary soldier's journey to the African front and D. Sebastião's expedition to Morocco. The war resulting from the Portuguese determination to control the Angolan colony at all costs and the failure to find a peaceful decolonial solution is presented as a repetition of the historical mistake that was the sixteenth-century dream of conquering North Africa: Nambuangongo appears as the new Alcácer-Quibir. The text is woven of fragments of an early-modern chronicle (the Journey Report, "Relação da Jornada") and the narration of contemporary events. Both time planes (the sixteenth and the twentieth centuries) are constantly associated across the carefully measured lapse of historical time: "Almost three hundred and eighty-four years ago (it was the day after Saint John, says the Journey Report), another Sebastião left Oeiras and with him eight hundred embarkations" (Alegre, 1989: 25).

The differences between the former and the current expedition are limited to superficial, technical aspects, such as the means of transport used, which conceal a fundamental similarity or even identity of patterns and events: "And here comes Sebastião, now in a jeep. It could have been on horseback, but that was a long time ago, in another time and another story. Or maybe not" (27).

The contemporary hero, Sergeant Sebastião, is an alter ego of the young king lost in Morocco. Other names and surnames of characters appearing in the novel also bring to mind the story of the tragic expedition and foreshadow the final catastrophe inscribed in the predestined fate of the nation: "(...) at his side is Jorge Albuquerque Coelho (...). A name taken from Alcácer, like his. Coincidence, chance? Kairos, say the Greeks" (27). The reference to Christian apocalyptic vision, suggested by the Greek word taken from the New Testament (e.g. Mark 1:15), where it means "the appointed time in the purpose of God", when the heavenly kingdom is at hand, is re-employed out of its traditional millenarian context. Rather than the fulfillment of the ideal empire, the mention of the apocalyptic time of crisis anticipates quite earthly, inglorious, and abasing tribulations of the soldiers.

As his fellow writer Urbano Tavares Rodrigues remarked, in Alegre's novel we are dealing with a conflict of two imaginary orders: traditional Portuguese Sebastianism, associated with the hope for the rebirth of the homeland, leading to a sort of "lunatic heroism" ("um heroísmo lunar"), and "anti-Sebastianism", meaning disbelief in the possibility of such solutions, which is also a legacy present in the Portuguese culture since Romanticism. The protagonist who appears as earmarked by his Sebastianist destiny despite his personal anti-Sebastianist stance "consciously denies war and the blood shed in the two hostile, yet fraternal camps" (Rodrigues, 1996: 26). The Sebastianist belief widespread among the soldiers is nothing but the result of manipulation. The foundational mythology used in the indoctrination of the soldiers is a simple fraud intended to lull the vigilance of young men sent to slaughter. The comparison between the colonial war and the Moroccan expedition of D. Sebastião does not lead to the construction of a heroic vision. On the contrary, it is not the present that is sanctified by comparison to the past, but the past that is trivialized in contact with the present marked by the brutal reality of war.

The fight for the African possessions of Portugal, as shown in this novel and numerous other literary testimonies of the combatants, appears as an absurdity, leaving no room for a heroic act. A common theme, as we will see, is the feeling of being lost and trapped in a foreign space, which is not perceived as a part of the homeland, contrary to what official propaganda tried to instill in the soldiers. This alleged appropriation of the African space, perceived as a great fraud, is sometimes presented in a macabre way. In *Jornada de África*, the act of taking possession of Africa is achieved by scattering shreds of soldiers' bodies torn by the force of the explosion. The drops of Portuguese blood are projected at a great distance by the blast, as in a sacrilegious, scatological transposition of the gesture of a Catholic priest sparkling holy water: "Angola is ours, come and see, there are pieces of flesh here, there are bits of Portugal blooming in the jungle, blood and shit" (Alegre, 1989: 189).

Moving among ghosts and phantoms

If metropolitan writers might busy themselves with the deconstruction of the millenarian Fifth Empire in a more euphemistic manner, the direct testimonies of the colonial war reject euphemisms. Yet in parallel to the unforgiving, shocking images of direct hostilities, there are also testimonies speaking of anxiety and the sensation of being lost in a strange and hostile

space. Africa ceased to be, or perhaps never was, a familiar space for the young recruits brought directly from metropolitan Portugal. The world is broken down into fragmented areas, each of which is hostile or unfavorable to the soldiers in a different way. Certainly, this African reality is no longer the space of colonial intervention, assimilation, or transformation. It is presented as a habitat of hostile forces beyond the heroes' understanding and control. The colonial war becomes thus a war waged against ghosts.

The conflict presented in Alegre's *Jornada de África* is phantasmal in many ways. As we have seen, it is placed under the auspices of the undead king who is supposed to return to haunt the world of the living. On the other hand, it is also a war against multiple, unnamed and unknown African ghosts. It is waged not only against people, but also against the very space and the phantasmal forces inhabiting it: "It is difficult to know who is shooting at who, this war has no face, neither the troops see the enemy, nor does the enemy now see the troops, it is a war of hearing and feeling much more than seeing" (Alegre, 1989: 239). In the final scene, the hero is not killed by the materialized, visible enemy but – just like the young king in the desert – disappears without a trace, absorbed by the jungle whose paths lead to the unknown reality of some kind of unknown, undefined afterlife: "He entered the bush alone, heading towards who knows what" (242).

Incidentally, a similar vision is recurrent in the poetry of Manuel Alegre. An example may be taken from the volume *O canto e as armas* (1967). Alegre's poetry was created directly during the conflict. It is not by chance that the title is an allusion to Camões's *The Lusiads* (the epic poem declares precisely the intention of "singing the weapons"). It is yet another reference dating back to the time of D. Sebastião and the early-modern epic ambitions of the Portuguese that find a grotesque and phantasmal fulfillment in the colonial war. In the poem *Metralhadoras cantam,* Africa becomes a macabre space of death, located entirely outside the world of the living: "And there are two hundred kilometers of death / and two hundred kilometers of land. / On this path from Luanda to the north" (Alegre, 1967: 40). In another poem, *As colunas partiram de madrugada*, the structure based on parallelism reflects the monotony of an endless procession whose goal is lost somewhere beyond the ordinary space of the living. The soldiers go straight to the afterlife, entering death almost unnoticed, fused with the light of dawn. The land of the dead is, in a macabre way, an extension of the African geography of the living, as no visible border separates the two areas: "From Luanda the columns left / to the north they left a trampled flower / from Luanda they took to the north / the death of dawn. // The columns from Luanda left / went to death / the dawn: trampled flower / to the north" (35-36).

Alegre's texts are rather typical than exceptional. Also in other combatants' literary testimonies, Africa is often presented as an alien and aggressive space that hems and stifles the soldiers. Harboring the invisible enemy, the partisan, darkness and emptiness in themselves become an amorphous, omnipresent enemy. This warlike space appears in the opening sequence of João de Melo's novel, *Autópsia de um mar de ruínas*, where Private Renato, on a night watch, is beset by mysterious, invisible forces that inhabit the darkness (Melo, 1984: 7-13).

The space, the sheer extension of the immense territories, is the worst enemy of the Portuguese since it is filled up with jungle, heat, and malaria-spreading mosquitoes. However, these factors that we could describe as material or physical do not exhaust its aggressive potential. In José Martins Garcia's novel, the perpetrator of the massacre mentioned in the title is the place, sheer spatial extension. An entire generation of the Portuguese sent to the fronts of the colonial war fell victim to the "place" (*lugar*) rather than the people. The Space (written

with a capital letter in the novel) degrades in the physical and spiritual sense whoever ventures into it. The combatants return from Africa not only bodily but also mentally mutilated because it is a space inhabited by a mysterious "devil of the swamps" ("diabo dos pântanos") who leads people to mental breakdown: "Men who returned from Africa were mutilated inside and out, some without legs, others without arms, some without penises, others without soul. There was no white man who came back from the jungle in one piece, even when he didn't have as much as a scratch on the outside" (Garcia, 1975: 90). The hero's path ends in a psychiatric field hospital, where he suffers from uncontrollable bursts of laughter – a grotesque wound inflicted by a phantasmal enemy.

The motif of mental mutilation also appears in the "Formative Trilogy" ("Trilogia da aprendizagem") published by the major Portuguese writer shaped by the experience of the colonial war, António Lobo Antunes, who in 1971-1973 served as a doctor and soldier in the Portuguese army in Angola. This cycle of three autobiographical novels includes *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), and *Conhecimento do inferno* (1980). In the last part of the cycle, the hero, a psychiatrist returning from the front and taking up his civil work in a hospital, confesses that he learned the true face of war, its "hell" suggested in the book's title, only when he came into contact with the internal reality tormenting the veterans: "In 1973, I had returned from the war and I knew about the wounded, the howls and moans on the road, explosions, gunshots, mines, bellies dismembered by the explosion of booby traps, I knew about the blood spilled and the longing, but I had been spared the knowledge of hell" (Antunes, 1988b: 28). Therefore, it is all about the hell transferred from the physical space of a country to the internal space of the human soul ravaged by war. The symptom of the disease suffered not only by the hospital patients but also by the doctor himself is the confusion of places, the inability to realize where the hero is and why he is there, expressed by the persistently recurring question: "What am I doing here?" (44, 47). Even after his return to civilian life, the protagonist is trapped in the circularity of history, no longer constituted by the prefiguration of Alcácer-Quibir repeating itself in Nambuangongo, but by the universal military destiny. As he arrives at the Hospital Miguel Bombarda in Lisbon to assume his duties as a psychiatrist, he believes to arrive once again to Mafra as a recruit: "They will give me a rifle, cut my hair, teach me how to die in a disciplined manner" (28).

Bringing the trauma home

As the colonial war went on in distant territories, the "visionary blindness" and its deconstruction occupied a lot of space also in metropolitan writing. The criticism of national mythology appeared not only in direct connection with the topic of the colonial war but also more generally, as it was extremely relevant at the time of the final collapse of the Portuguese colonial empire and imperial self-awareness. Yet another problem related to the collective trauma caused by the disastrous outcome of the colonial war was the transformation of hundreds of thousands of colonial settlers into refugees. The topic of the return from Africa was also presented through the literary device of interconnecting the events of the sixteenth and the twentieth centuries. In *As Naus* (1988), António Lobo Antunes sketched a caricaturist portrayal of the national myth of voyage and discovery. Due to the author's parodist adoption of an anachronistic perspective, the novel brings together characters from the era of Portuguese expansion and the so-called *retornados*, former settlers returning to the metropolis from the liberated colonies. The ghostly appearance of this population in the metropolis derives from the fact that, according to Eduardo Lourenço's pertinent intuition in *O Labirinto*

da Saudade (1978), the empire was the object of an "amputation" experienced by the nation without apparent trauma, as if in a dream. Sebastianist allusions are present till the final pages of Antunes' novel. Among the last persons awaiting the possibility of returning to Portugal, there is a group of tuberculosis patients on the beach of Ericeira, a parodist transcription of the mythical island beyond time where the eternally young king was supposed to stay, awaiting his miraculous return to Portugal. As the imperial cycle of Portuguese history ends, the patients are absurdly stuck on a deserted coast.

Also, the "Portuguese tetralogy" written by Almeida Faria during the years corresponding to the prolonged crumbling of the colonial empire, including the novels *A Paixão* (1965)*, Cortes* (1978)*, Lusitânia* (1980)*,* and *Cavaleiro andante* (1983), is imbued with the idea of disintegration of the providentialist mythology sacralizing Portugal and its historical destiny. Through the prism of the fate of a single family, the author presents the process of decay of the entire country. As Maria Lúcia Lepecki writes, all kinds of "agglomerates", be it a family or a local community, suffer fragmentation (1988: 23-30). The familiar world of the Portuguese homeland slowly falls into pieces; even the meanings of things and events that individual characters try to discover are subject to inevitable and irreversible disintegration. The "Tetralogy" can therefore be read as an allegory of the collapse of the Portuguese empire and the absurdity of waging a colonial war. As all communitarian values crumble and the sacralized imperial vision decays, there remains very little to defend. In the first part of the cycle, *A Paixão*, the paschal symbolism may be read as a reference to the vision of the Portuguese redemptive sacrifice offered for the salvation of the world. However, the tearing of the national body is presented without sharpness or drama. Rather, it is the almost imperceptible disintegration of an organism that is already dead. *Lusitânia*, on the other hand, consists of letters written to each other by family members. Adopting the epistolary formula emphasizes the distances that cannot be shortened, even if the novel's characters strive for rapprochement. In the initial part of the series, the closed world of a country estate is divided into a number of smaller closed spaces: halls, rooms, cells. These spaces of imprisonment are contained within each other. The greatest of them is Lusitania itself, a prison country. Yet the most pertinent for our topic is the last part of the tetralogy, where the anachronisms of national mythology find a culminating expression. In *Cavaleiro andante,* Almeida Faria offers a caricature of the anachronistic dream of the Fifth Empire. The hero of the novel, João Carlos, obsessively inquires about the possibility of fulfilling the prophecy of the shoemaker from Trancoso and the return of D. Sebastião that might bring the longed-for happiness, collective prosperity, and progress in all areas of life:

> Will the prophecies of Bandarra, who promised a Fifth Empire to those who lost theirs, finally come true? Will a king loved because he was crazy, incompetent, and dead, return soon, not to throw us again into lost battles but to save us from all the misfortunes and threats of greater evils? Will the Enlightened One bring with him the Sesame-opener of fortune and progress or to repent our sins we will have to set out in search of the key that will open the cave where the Grail is hidden and not found? (Faria, 1983: 12-13)

The fabric of the novel includes fragments of chivalry romances transplanted into the modern world. Once again, the characters live simultaneously in two worlds: one of them is the Portuguese reality in the aftermath of the Carnation Revolution, the other is the national past,

close to the mythical "time of beginnings" of the empire. Meanwhile, one of the heroes, Arminda, tries to interpret the contemporary world and its problems in the light of the prophecy of the Fifth Empire, which she transposes into categories borrowed from Marxist thought. The characters presented in the novel appear as stranded time-travelers. Not only are they scattered in different regions of the world – Marta is in Venice, André and Sónia in Angola, João Carlos in Lisbon – but also lost in time, trying to epitomize the vision of the Portuguese as a Mundanus, the inhabitant of the whole world in one of Padre Vieira's sermons. Therefore, they are not only anachronistic but also atopic figures. The space in which the characters move, just like their time, seems to decay and lose its consistency. They wander in a phantasmal geography that seems to deploy in parallel to the world of normal, everyday experience. What is more, the events in the ghostly spaces develop according to the apocalyptic logic of reward and punishment. The colonial war is understood by the novel's characters as a tribulation sent by God to chastise the generation that disbelieved the prophecy: they "came to be punished, sent to Africa where they were killed and died like great people in order to be redeemed soon by the E.S. [i. e. Espírito Santo, the Holly Ghost] in accordance with the dream of Nabuco [i. e. Nebuchadnezzar], the Babylonian king, interpreted by Daniel the prophet" (168).

Almeida Faria's grotesque novel is intended to show the anachronisms inherent in Portuguese mythology decaying under the writer's dissecting glance. Finally, in *O conquistador* (1988), Almeida Faria reduces the figure of the Portuguese warrior to the dimensions of a grotesque conqueror of women's hearts and inverts the features of the chaste crusader knight that D. Sebastião intended to be. Nonetheless, the female body is the only space of conquest that remains. The crucial point is that in the twentieth century, Portugal lost the colonies not only as a space of economic exploitation but even more importantly, as a space of male self-realization. Offering no opportunity of heroism, Africa is nothing but a hellish place in which an entire generation of Portuguese men are sent to die in a disastrous, inglorious, and grotesque war. Is their defeat an atonement? Such would be the conclusion if only a sparkle of the old faith could be spared. Yet the anti-heroic, faithless, disillusioned reality prevails.

Conclusion

Passing to the conclusion, it is crucial to inquire what kind of relation exists between the cultural syndrome of "visionary blindness" and the Portuguese trauma of colonial war. An element of ideological manipulation certainly exists in all armed conflicts; young men always march to their encounter with fate on the battlefields intoxicated with a manipulative vision or another. The Portuguese illusion of the predestined mission of the nation, the pretension to redeem the world and to lead it toward a millenarian happiness could certainly captivate many minds with its sublime beauty. Yet most probably, the participation in those sublime illusions was the appanage of a narrow elite, as the figure of Count d'Avince in *Lugar de massacre* suggests. Even at its origin, Sebastianism could be seen as a semi-popular movement at best. The young men recruited in the Alentejo or Ribatejo countryside knew very little about the intellectual constructs accumulated over the centuries, even if they were transmitted and revived by Salazarian propaganda.

The presentation of Portuguese soldiers or even officers as convinced Sebastianists is certainly a rhetorical figure. Yet the hyperbole relies on an existing, however residual, layer of the collective imagination that played a role as a mediator of traumatic experiences lived by the generation of colonial war. The factor of holy, redemptive madness, clearly identified and

named already by the generation of António Sergio, yet overtly exploited by the circle of Teixeira de Pascoaes, created a background screen on which the experience of colonial war was projected. It contributed to the creation of a literature that speaks long about the inner reality of the Portuguese, their oneiric world rooted in past legacies, while it obliterates almost completely the adversary, the causes of the conflict, the debate on the other side's reasons, and possible outcomes for the future. The "visionary blindness" prevented the Portuguese from actually seeing Africa and its inhabitants, even as colonial subjects. Nonetheless, the hardships of the conflict and the final defeat contributed to pierce the imagery bubble in which Portuguese culture lived not only throughout the Salazarian era but also well into the 1980s and early 1990s. The internalization of the trauma, the projection of the events on the screen of a mental hospital (as it happened, the major writer of the colonial war, Lobo Antunes, was a fully-trained psychiatrist, and the major public intellectual, Eduardo Lourenço, promoted the idea of a nation-wide psychoanalytic session) seem to have led to a profound re-evaluation of the Portuguese self-definition. The utter outcome of war is the healing of wounds left by the conflict in the collective awareness. The colonial war literature engaging in the deconstruction of the early-modern premises of collective self-awareness marks the stage of the cultural history in which the Portuguese finally closed, with a rather florid coda, the colonial chapter in their history.

BIBLIOGRAPHY:

ALEGRE, Manuel (1989). *Jornada de África. Romance de amor e morte do Alferes Sebastião*. Lisboa: Dom Quixote-Círculo de Leitores.

ALEGRE, Manuel (1967). *O canto e as armas*. Lisboa: Nova Realidade.

ANTUNES, António Lobo (1988a). *As naus*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

ANTUNES, António Lobo (1988b). *Conhecimento do inferno*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

FARIA, Almeida (1965). *A Paixão*. Lisboa: Portugália.

FARIA, Almeida (1980). *Lusitânia*. Lisboa: Edições 70.

FARIA, Almeida (1988). *O conquistador*. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

FARIA, Almeida (1983). *Cavaleiro andante*. Lisboa: IN-CM.

GARCIA, José Martins (1975). *Lugar de massacre*. Lisboa: Afrodite.

LEPECKI, Maria Lúcia (1988). *Lusitânia*, paixão e morte. In *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana* (pp. 21-33). Lisboa: Caminho.

LOURENÇO, Eduardo (1978). *O labirinto da saudade, Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como destino*. Lisboa: Gradiva.

MELO, João de (1984). *Autópsia de um mar de ruínas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2004). *Uma história de regressos. Império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1996). *Os tempos e os lugares na obra de Manuel Alegre*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1990). *Estado e sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento.

VECCHI, Roberto (2010). *Excepção atlântica: pensar a literatura da guerra colonial*. Porto: Afrontamento.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0011

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

De la guerre des mots aux mots de guerre. Une analyse sémiostylistique du discours conflictuel dans *La Croix du Sud* de Joseph Ngoué

From the War of Words to the Words of War. A Semiostylistic Analysis of the Conflictual Discourse in *The Southern Cross* by Joseph Ngoué

TAKAM OMER
Université de Buea
omertakam@gmail.com

Mots-clés

actantialité ; guerre verbale ; disqualification ; sémiostylistique ; sémasiologique.

La Croix du Sud traite du conflit interracial entre Noirs et Blancs, les premiers se trouvant domestiqués par les seconds qui en ont fait leur marchepied. C'est dans la tentative de se libérer de la domination blanche déterminée à garder le Noir dans sa sujétion que l'on assiste à une guerre verbale entre les constituants des deux races. Ce qui montre que c'est sur le plan de l'actantialité que s'apprécie la confrontation des subjectivités. Cet affrontement actantiel se caractérise par l'emploi des mots destinés à mettre à mal l'antagoniste, à le déprécier. C'est l'analyse des discours produits par les actants qui justifie la convocation de l'approche sémiostylistique, via la démarche sémasiologique. L'on se rend à l'évidence que le conflit verbal est marqué par la péjoration de l'image de l'adversaire. C'est un discours essentiellement de disqualification qui se construit à travers un vocabulaire vitupérant et dépréciatif. Les lexies utilisées sont celles de l'injure, de la moquerie et de la chosification de l'autre.

Keywords

actantiality; verbal war; disqualification; semiostylistic; semasiological.

The Southern Cross deals with interracial conflict between Blacks and Whites, the former finding themselves domesticated by the latter, who treat them badly and unjustly. The audience attends a verbal war between members of the two races enacted on stage. This shows that it is on the level of actantiality that the confrontation of subjectivities takes place. This actantial confrontation is characterized by the use of words designed to harm and belittle the antagonist. It is the analysis of the discourse produced by the actants that justifies the use of the semiostylistic approach, via the semasiological approach. It is clear that the verbal conflict is marked by a disparagement of the opponent's image. The discourse is essentially one of disqualification, built on a vocabulary of vituperation and depreciation. The lexis here used is that of insult, mockery and the objectivation of the other.

Introduction

La Croix du Sud est une œuvre dramaturgique écrite par le Camerounais Joseph Ngoué. Elle s'articule autour du conflit racial qui y oppose la race blanche à la race noire opprimée. Face à leur assujettissement, les Noirs se révoltent et sont déterminés à s'affranchir de la domination blanche, d'où naît le conflit verbal opposant les représentants des deux races. C'est dans ce contexte d'affrontement interracial que s'apprécie toute verbalisation. Le langage n'est plus que celui de la guerre, les mots ne sont plus usés que pour disqualifier l'adversaire, pour chercher à lui faire mal. Attendu qu'« une œuvre littéraire est à la fois art et langage » (Riffaterre, 1971 : 115), c'est alors la littérarisation de la disqualification discursive de l'antagoniste que nous entendons analyser. Force sera de voir comment « on veut tuer l'autre par les mots » (Larochelle, 2007 : 50). Noirs et Blancs, d'une part, racistes et antiracistes, d'autre part, se livrent à une guerre de subjectivités qui décline leur point de vue dans la guerre verbale. On a chaque fois affaire à deux sujets adverses qui s'affrontent et confrontent leurs points de vue. On assiste à un affrontement des actants de l'œuvre, et c'est sous l'angle de l'actantialité que s'élaborent tout positionnement discursif et toute prise de position antagoniste. La structure actantielle de toute interaction discursive met en confrontation deux actants aux discours opposés, où l'on observe qu'à un discours donné s'oppose un contre-discours, délivrant deux points de vue antagonistes. Et c'est dans cette antiphonie discursive que s'apprécie l'affrontement des subjectivités et le haut régime de littérarité de ce texte dramaturgique.

L'actant est défini par Georges Molinié comme « l'instance énonciative et l'instance réceptrice, le producteur du discours et son destinataire » (1986 : 177). Ce théoricien structure la nomenclature actantielle à trois niveaux ; c'est seulement sur les deux premiers que nous insisterons. Le niveau I, affirme Georges Molinié, concerne « le discours descriptif et narratif, en prose ou en vers, des romans à la troisième personne, des indications „scéniques" au théâtre, mais aussi des récits à la première personne, comme l'autobiographie, – voire à la deuxième personne » (1998 : 51). Ce qui caractérise ce niveau I, à en croire Georges Molinié (1986 : 178), c'est que l'on a affaire à « un statut actantiel non réversible ». Nous ne sommes point concerné par ce niveau I. Le niveau II, par contre, est celui « des échanges de paroles entre les personnages, explicites ou implicites, sous quelque forme que ce soit, dans la mesure où des prises de paroles sont indiquées ou impliquées dans la mise en scène du narré » (Molinié, 1998 : 55). La caractéristique propre à ce niveau II, précise le théoricien, c'est qu'« il y a presque toujours réversibilité des relations actantielles » (55). Notre étude cadre avec le niveau II, attendu que nous analysons une confrontation de discours directs mettant aux prises deux sujets énonciateurs explicitement marqués.

L'analyse de ces discours de guerre nous amène à comprendre que le problème que nous cherchons à résoudre est celui du choix des mots convoqués en surface textuelle par les actants et de l'efficacité de leur élaboration syntagmatique pour atteindre l'adversaire et le mettre à mal. Ce qui nous conduit à construire la problématique suivante : quelle est la structure actantielle qui s'affronte sur la scène du conflit et sur quoi porte la nature de leur antagonisme ? Quels sont les mots mobilisés pour traduire la guerre et comment sont-ils combinés pour exprimer l'antagonisme ? Quelle valeur d'emploi revêtent-ils ? Nous formulons comme hypothèse première que le langage dans ce texte littéraire serait celui de la vitupération et de la péjoration ; comme deuxième hypothèse, que des structures linguistiques mises en œuvre seraient d'ancrage adversatif ; en dernier point, que les structures du langage mobilisées ne consisteraient qu'à péjorer l'image de l'antagoniste et à le mettre à mal. L'objectif de ce travail est de donner à

découvrir le langage confrontatif, le langage de la guerre, sa manifestation linguistique, les ressources de la langue qui l'expriment et les stratégies langagières conçues par les parties conflictuelles pour triompher de leur adversaire.

La réalisation de cet objectif passe par un appareil conceptuel pertinent. Puisqu'il est question de l'analyse des mots et des structures phrastiques, dépendamment de l'idéologie véhiculée, il devient clair que l'approche qui sied à notre travail est celle de nature sémiostylistique, c'est-à-dire une stylistique de la réception du discours littéraire. La dimension sémiotique tient dans la volonté de cerner l'idéologie qui sous-tend la posture de l'actant locuteur. La sémiotique étant, pour Georges Molinié et Alain Viala, « la modélisation des structures abstraites de la signification », et se proposant de « rendre compte de la significativité du discours considéré » (1993 : 9), elle cherche à dégager la significativité d'une esthétique langagière en rapport avec un univers culturel donné. La stylistique, quant à elle, consiste à étudier une structuration langagière, à examiner le choix des mots et la manière dont ils se combinent dans la structure de l'énoncé pour rendre compte de la façon de penser de l'auteur. C'est bien pour cela que Nicolas Laurent affirme : « la stylistique doit mettre en valeur et interpréter tout ce qui *peut* manifester dans le texte un choix de l'écrivain » (2001 : 7), c'est-à-dire le « choix des mots, des phrases et des figures » (Calas ; Charbonneau, 2002 : 1). L'analyse stylistique du langage dépréciatif qui constitue l'objet de cette étude se fera suivant la démarche sémasiologique. Celle-ci consiste à déterminer le sens du mot en contexte. Elle s'intéresse au signifiant pour révéler son signifié. C'est pourquoi Karl Cogard (2001 : 312) affirme que l'on « part des signifiants pour aller vers les signifiés ». L'analyse sera axée sur trois points : on s'intéressera d'abord à l'affrontement des actants dans l'antagonisme des mots, ensuite on scrutera le lexique de la péjoration qu'ils verbalisent pour exprimer l'affrontement, et en dernier ressort on examinera les figures de style qu'ils convoquent pour traduire leur antagonisme.

1. L'affrontement des actants dans l'antagonisme lexical

L'affrontement des subjectivités dans l'œuvre se délivre dans l'opposition des mots. Un mot construit par l'actant-locuteur est suivi par un terme adversatif qui se saisit comme son contraire discursivé par l'actant adverse. On assiste à un antagonisme lexical qui décrit un affrontement de points de vue, lequel s'observe dans l'emploi des paradigmes de la personne, la recatégorisation du mot, la rectification et la reprise du même mot.

1.1. Le paradigme personnel

Les pronoms personnels décrivent l'antagonisme entre les sujets adverses. C'est ce que l'on relève de l'emploi antagonique du pronom « moi » mobilisé par le messager auquel vient s'opposer le pronom « nous » textualisé par Pala. Désirant venger la souffrance que font subir les Blancs aux Noirs, Pala veut en découdre avec le messager, le représentant de la communauté blanche. Le conviant à une rixe physique, le messager fait appel à sa garde à qui il enjoint : « Aigles, à moi ! », sur quoi Pala répond : « A nous deux, Bird ! Les Aigles ne sont plus là. » (Ngoué, 1997 : 75). Le pronom personnel « moi » se voit mis en antagonisme avec « nous », les deux décrivant le conflit entre les deux actants. Le second, le « nous », est provocateur en ce qu'il est un appel au corps-à-corps entre les deux sujets. Alors que derrière le pronom « moi » le locuteur blanc veut s'éclipser pour se faire supplanter par ses sujets, le pronom « nous », discursivé par l'adversaire noir, le soustrait de la fuite pour le faire assumer son rôle d'antagoniste au sujet parlant. Le « nous » vient ôter l'entorse faite aux véritables protagonistes du conflit et faire assumer au messager sa casquette d'adversaire. Ce

redressement du sens du conflit se trouve investi dans la transformation du mot par recatégorisation.

1.2. La recatégorisation du mot

La recatégorisation est le fait de faire changer à un mot sa catégorie grammaticale. La technique de la dérivation est le procédé qui permet d'aboutir à une telle transformation. Elle consiste en des « variations morpho-lexicales sur un radical commun » (Fromilhague, 1995 : 31). Cette technique est savamment convoquée par le messager pour avilir son adversaire. Ainsi, quand ce dernier énonce la sentence de condamnation de Wilfried, le notaire s'y oppose. Ce qui le fait réagir avec étonnement dans l'interrogation ci-après : « Qui ose m'interrompre ? », et le notaire de répondre : « Un vieil homme sur qui la peur n'a plus de prise ». C'est alors que le messager use de la technique de la dérivation en lui rétorquant : « Un vieillard sur qui peut encore peser la rigueur des lois » (57). Deux termes sont mis en opposition : « vieil » et « vieillard », se rapportant au même référent humain : le notaire. C'est sur le plan axiologique qu'il convient de discerner leur valeur. Le premier, « vieil », est employé par le notaire pour s'autoqualifier, une qualification à n'en pas douter méliorative, puisqu'il se regarde comme un homme d'âge bien mûr, et dont la maturité a atteint un seuil où il ne se sent plus intimidé par des propos qui visent à instiguer l'émoi. C'est justement parce que le messager décèle en cet adjectif une valeur appréciative qu'il décide de lui trouver un substitut péjoratif en procédant par dérivation. En substituant au mot « vieil » le terme « vieillard », le changement de catégorie grammaticale où l'adjectif se transforme en substantif indique un changement de sens. Le suffixe péjoratif « -ard », qui vient se greffer à « vieil », mute la valeur méliorative de cet adjectif qui se voit transformé en un substantif péjoratif, vitupérant et insultant. Le référent se voit alors transformé en un être hideux, décrépit et rebutant. Les deux termes décrivent deux perceptions de la même réalité. Si le notaire se regarde comme d'un âge respectable et honorable, le messager le voit comme d'un âge pitoyable, pénible et inconfortable. On passe donc d'un sens noble à un sens ignoble, d'un être valorisé à un être dévalorisé. Ce conflit sémantique consiste aussi en une rectification des mots.

1.3. La rectification du mot

Le choix fait pour certains signes lexico-sémantiques ne reçoit pas l'assentiment de la partie adverse. Ce faisant, à un mot se voit substitué un autre, de sens différent, qui marque l'opposition des coénonciateurs quant à l'emploi du paradigme approprié. On assiste alors à une rectification du mot employé par l'actant adverse qui conteste le choix paradigmatique de son opposant. C'est en cela que consiste l'adversation entre le fils du notaire et Suzanne. Alors que celle-ci lui apprend qu'il n'est pas le fils engendré par le notaire, il se départit des affabulations de son antagoniste en déclarant : « Mon père est trop honnête pour me cacher mes origines » (83). Suzanne, à son tour, rétorque en affirmant : « Trop généreux, plutôt. Il vous a ramassé, adopté et choyé comme savent le faire les hommes privés d'enfants » (83). L'antagonisme lexical met aux prises les adjectifs attributs « honnête » et « généreux », départageant les points de vue des deux sujets énonciateurs. Si, avec le premier qualificatif, le fils du notaire fait de son père un être sincère et fiable, l'énonciatrice convoque le second qualificatif pour contester la sincérité et la fiabilité créditées au notaire, en voulant que l'on voit en cet homme de loi plutôt un être de bon cœur, habité par un sentiment humain. Pour Suzanne, c'est l'humanisme du notaire qu'il faut louer pour ce cas d'espèce, car il a agi avec maturité en dissimulant à son fils adopté ses origines inconnues afin de le soustraire aux soucis. Outre la confrontation des lexies, l'antagonisme lexical se réalise également par la reprise de la même forme lexicale.

1.4. La reprise du même mot

Déçu de voir sa fille Judith soutenir la révolution des Noirs qui aspirent à s'affranchir de la domestication blanche, Axel en est stupéfait et le discours qu'il adresse à sa fille est sans ménagement, il la sermonne en ces termes : « Ingrate, vous trahissez notre cause. Si la foule s'attaque à tous les traîtres, ne comptez pas sur moi pour vous protéger. Et si je devais choisir entre ma fille et ma race, je n'hésiterais pas » (70). Ecœurée par les propos d'un père qu'elle se refuse de reconnaître, Judith se fait fort de lui répondre avec une effronterie qui veut casser sa morgue de grandeur qu'elle peine à percevoir : « Votre fille ? Mais laquelle ? Un Blanc qui, dans ce Sud, n'a été sa vie durant qu'un maître d'hôtel, qui compterait sur lui ? Vous ne pesez pas assez lourd pour faire partie des otages » (70). La reprise sous forme interrogative du terme filial « fille » par Judith, suivie de l'interrogation oratoire « mais laquelle ? », vient contester la relation filio-parentale qu'Axel établit entre lui et sa fille, laquelle met en spectacle linguistique cette reprise pour renier son géniteur. L'interrogation est un désaveu de reconnaissance de la paternité et de l'autorité du parent sur elle.

Il en est de même de l'adversation entre Suzanne et le fils du notaire qui se thématise sur l'origine sociale de ce dernier au sujet de qui Suzanne fait planer le doute sur sa filiation au notaire. C'est ce qu'elle fait savoir à son destinataire en lui disant : « Ce mariage n'aura pas lieu. Vous avez ruiné vous-même toutes vos chances en vouant à la mort l'unique être qui pouvait obtenir de ma fille qu'elle envisage d'épouser un homme tiré du ruisseau » (82). Ce que conteste son adversaire, qui la rassure : « Vous perdez la raison. J'appartiens à une famille fort ancienne qui ne le cède en rien à aucune autre dans cette ville. Je poursuivrai l'œuvre de mon père » (82). Certain que le notaire est son père, son adversaire de l'échange le désabuse en alléguant : « Votre père ! Le manque de discernement est une calamité. Les soixante années qui séparent votre naissance de celle du notaire ne vous étonnent pas » (82). La reprise exclamative du mot « père » par Suzanne traduit son étonnement du fait que son partenaire de l'échange tient le notaire pour son géniteur. En relevant l'écart d'âge qui les sépare, elle considère celui-ci comme étant la preuve tangible du lien filial inexistant entre les deux individus. La reprise du terme rentre dans la contestation du lien filio-parental entre le notaire et son fils. Persuadé par les propos de Suzanne, le fils du notaire se défait du terme de « père » et décide de référer à son père par son nom de métier, quand il asserte à son partenaire de l'échange : « Le notaire me doit des explications » (84). En signe de triomphe, Suzanne réagit de manière sarcastique en lui objectant : « Vous ne dites plus „. mon père". Je vous tiens » (84). La proposition : « je vous tiens » marque le triomphe de la locutrice sur son adversaire qui change de paradigme de désignation à l'égard de celui qu'il a toujours tenu pour son père. Suzanne relève ce changement de paradigme pour se moquer de son vis-à-vis qui se voit vaincu par elle.

Au terme de cette première articulation de notre travail, nous avons montré comment le conflit entre sujets parlants s'articule sur le mot, l'emploi d'un terme faisant l'objet de débat, de contestation. L'unité signifiante en contexte d'emploi ne reçoit pas l'unanimité, elle se voit opposée à un autre terme que lui préfère l'antagoniste, départageant ainsi leurs points de vue et leur appréhension de la réalité. Il en est de même de la reprise du même mot convoqué en surface du dire par le coénonciateur pour s'opposer à sa mise en discours par son partenaire adversatif, soulignant sa désapprobation quant au sens que lui confère ce dernier. L'analyse de cet antagonisme lexical a mis en relief la controverse qui oppose les sujets adverses en donnant à comprendre les points d'ancrage de leur adversation. C'est surtout les termes mis en forme discursive pour exprimer cette adversation qu'il importe d'explorer.

2. Le lexique de la guerre

Une situation de conflit intersubjectif se perçoit par la qualité du vocabulaire qui est employée, notamment celle de la péjoration. C'est à cet égard que nous allons, dans le second volet de ce travail, examiner les mots mis en forme textuelle pour faire mal à l'adversaire. Les termes employés pour exprimer la guerre entre sujets se recrutent dans les substantifs, les adjectifs qualificatifs et les verbes. Ce qui caractérise ces classes linguistiques, c'est leur caractère essentiellement péjoratif et vitupérant. On a affaire à des termes d'injure.

2.1. Les substantifs péjoratifs

Trois catégories de substantifs sont mises en structure textuelle pour traduire l'adversation : le substantif sans déterminant, le syntagme nominal et le complément du nom.

2.1.1. Les substantifs sans déterminant

Il s'agit des termes nominaux en occurrence solitaire, sans déterminant. C'est à cette modalité discursive que fait recours Karmis lorsque le messager décide de le livrer à la mort pour s'être retrouvé dans une zone interdite aux Noirs et qu'il réagit à sa condamnation en énonçant : « Assassins, canailles ! » (59). L'exclamation vient renforcer la haine débordante que nourrit le locuteur noir envers son antagoniste blanc, que les substantifs péjoratifs décrivent comme un être sans humanité. C'est ce que fait également Pala qui, découvrant que le messager exploite, paupérise et mène les Noirs au suicide, cherche à en découdre avec lui, en lui déclarant : « En garde, défendez-vous, charogne ! » (74), « En garde, fripouille ! » (74). Les substantifs péjoratifs « charogne » et « fripouille » sont des termes vitupérants par lesquels l'actant noir exprime son mépris envers l'actant blanc pour sa haine des Noirs. Dans cette logique, on s'aperçoit que la meilleure façon de faire mal à l'adversaire est de lui adresser des vocables péjoratifs qui consistent à le meurtrir, à le mépriser, à l'amener à se sentir déconsidéré. Le mépris et la déconsidération étant le but ultime de l'affrontement, car on se sent déconsidéré quand on se voit méprisé. Cette visée perlocutoire caractérise les substantifs pourvus de déterminant.

2.1.2. Les syntagmes nominaux (déterminant + nom)

Certains substantifs employés dans le conflit sont accompagnés de déterminants. Ce qui montre qu'il y a une volonté du sujet énonciateur de donner des précisions sur le référent du discours. C'est ce que fait le messager, quand, parlant à Karmis, lui dit : « quant à ce fuyard en train d'escalader les grilles du parc, puisse-t-il justifier sa présence tardive dans cette zone protégée ! Les dieux ont soif. Une aussi belle nuit mérite un spectacle grandiose. Qu'on écrase la vermine, et que disparaissent les races inférieures ! » (50). L'élément linguistique vitupérant est représenté par le syntagme nominal « la vermine », où la description définie unique « la » détermine le référent du discours pour le donner à voir comme un être minable. Il en est de même de l'emploi du démonstratif convoqué par Suzanne pour caractériser le fils du notaire à qui elle dit : « Il vous aurait appris ce qu'il appelait les sciences du ciel et de la terre, n'eût été votre incapacité et cette fainéantise qui caractérise les âmes inférieures. » (83). Le syntagme nominal « cette fainéantise » désigne le fils du notaire comme en le typicalisant. La locutrice dénie par ce substantif péjoratif les valeurs intellectuelles à son adversaire de l'échange. Sous un autre regard, le complément du nom offre tout aussi une autre lecture du langage de la guerre dans ce drame.

2.1.3. Les compléments du nom

Les compléments du nom sont mobilisés dans la caractérisation de l'image de l'adversaire. Leur contenu péjoratif sert à déconstruire son image. Tel est le cas du discours de Karmis quand, parlant de Pala, son frère de race, il s'insurge du rôle qu'il tient au sein de la police

blanche, qu'il dépeint à sa manière : « Voyez ce qu'on a fait de lui : un policier au service d'une bande de criminels » (56). Le syntagme nominal « une bande de criminels » réfère à la police blanche, que le complément du nom « criminels » caractérise comme constituée de personnes inhumaines et impitoyables. Une caractérisation intrinsèque péjorative de la police blanche que ne manque pas de relever Wilfried quand il dit à Pala qui veut en découdre avec le chef de cette unité : « Du sang d'un lâche, ne souillez pas vos mains. Bird n'est redoutable que sous une vieille cagoule. Il appartient à l'armée des médiocres qui ont besoin de masques pour suborner nos femmes et perpétrer des crimes » (76). La dépréciation de l'allocutaire du discours est contenue dans le syntagme nominal « l'armée des médiocres », où le sujet parlant ne s'en prend plus seulement à son seul adversaire contextuel, mais à toute la clique du messager chargée de terroriser les Noirs. C'est justement eu égard à leurs œuvres macabres que vaut la mise en forme discursive du complément du nom « médiocres » qui typicalise ces entités blanches comme des êtres sans teneur intrinsèque. Ces termes vitupérants et dévalorisants convoqués pour déprécier l'adversaire se trouvent déployés dans la qualification adjectivale.

2.2. Les adjectifs qualificatifs péjoratifs

Deux catégories d'adjectifs sont spectacularisés par les agents énonciateurs pour exprimer l'adversation : l'adjectif qualificatif épithète et l'adjectif qualificatif attribut.

2.2.1. L'adjectif qualificatif épithète

L'adjectif qualificatif épithète se rattache directement au substantif. Il le qualifie en donnant des informations caractéristiques sur l'entité en question. On le tient de ces propos du fils du notaire, qui use de qualificatifs péjoratifs envers Wilfried, qu'il donne à regarder comme un hère : « C'est moi qui ai alerté la ville dès que, le visage ravagé de peur, ce faux Blanc m'a remis le message qui vous invitait ici. Cependant, après ce que je viens d'apprendre, et quoique toujours résolu à perdre ce faux père, je me fais fort d'amener Judith à de meilleurs sentiments » (47). L'emploi du caractérisant adjectival « faux » dans « faux Blanc » et « faux père » consiste à faire éprouver au Noir un sentiment de vanité, de misérabilité et de vilenie. Ce terme vitupérant est employé pour faire comprendre qu'être noir est une honte, que le Noir n'a pas de valeur.

Cette classe linguistique est convoquée en surface du dire par le fils du notaire et Suzanne pour s'inter-déprécier. C'est ce qu'on lit de cet énoncé du premier quand il dit à la seconde : « Une bâtarde ne troublera pas l'ordre public. Personne ne le permettra, sachez-le, femme indigne » (82). Se sentant blessée dans son amour-propre d'être traitée de personne « indigne », Suzanne remobilise le même caractérisant déconsidérant envers son antagoniste en le traitant, à son tour, de « fils indigne », quand elle lui dit : « On n'insulte pas impunément une femme, sachez-le, fils indigne » (84). Le caractérisant adjectival « indigne », spectacularisé par les deux antagonistes l'un envers l'autre, montre que les deux adversaires se rendent coup pour coup. Ce qui rappelle le dicton biblique : « œil pour œil, dent pour dent ». En s'injuriant réciproquement, ils se neutralisent. S'il faut admettre avec Annette Hayward et Dominique Garand (1998 : 21) que l'injure est « une sorte de gifle verbale », aucun des deux antagonistes ne s'accepte vaincu par son adversaire. La mise en spectacle linguistique de ces caractérisants consiste à abaisser l'autre, à le blesser, à le provoquer, comme c'est le cas des qualificatifs attributs.

2.2.2. L'adjectif qualificatif attribut

Les qualificatifs attributs se saisissent dans ce théâtre comme des termes mobilisés pour dénigrer l'adversaire. C'est ce qui se perçoit de l'affrontement entre Axel et Karmis. Quand le premier se targue de sa supériorité statutaire face au second et le traite comme un misérable, ce dernier passe par un langage dénué de politesse pour rabattre les prétentions hégémoniques de

son vis-à-vis, en disant à l'assistance présente : « Il devient fou » (38). Traiter quelqu'un de « fou », c'est le traiter d'irrationnel, de dément, de mentalement déséquilibré. Par cet adjectif attribut, le locuteur n'accorde aucune sincérité aux propos de son antagoniste qu'il tient pour un lunatique. C'est en cela que cet adjectif a une valeur provocatrice, car il vient contester l'équilibre psychique de l'adversaire en le décrédibilisant. Et c'est le cas également du fils du notaire que Suzanne blâme pour ses attitudes inconséquentes, en ce qu'il a compromis l'avenir de sa fille Judith, en dévoilant les origines noires de son mari. Le fils du notaire se montrant perplexe quant aux critiques que lui adresse son antagoniste, celle-ci lui répond : « Je n'en suis pas surprise, vous me semblez borné » (82). Traiter quelqu'un de « borné », c'est laisser entendre qu'il ne jouit pas de toutes les facultés rationnelles et intellectuelles dévolues à l'espèce humaine. C'est donc lui dénier l'humanité et la dignité corollairement. On peut donc mesurer la valeur provocatrice et disqualifiante de cet adjectif péjoratif. Les adjectifs de ce genre servent à pousser l'adversaire à bout, à le faire sortir de ses gonds pour répondre à la provocation. Et c'est la réponse à cette attaque verbale qui se lit dans les procès.

2.3. Les verbes

Des verbes sont convoqués en surface textuelle pour traduire l'affrontement entre les parties en coprésence conflictuelle. C'est le cas de la lexie « faire face » employée par Pala à l'adresse du messager, quand il lui déclare la guerre en ces termes : « Faites face au Lion de Zihngara, et qu'il vous livre aux mânes de tous ses morts » (75). La locution verbale « faire face » est un acte de défi ; elle est abaissante en ce sens qu'elle est une atteinte à l'amour-propre de l'antagoniste qui se voit en demeure de céder à l'appel pour sauver son honneur. Quand il faut tenir compte de la relation de subordination qui lie ces deux actants, où le messager est le patron de Pala, ce procès s'interprète comme un acte de mépris et d'humiliation du chef par son subordonné. C'est poussant l'effronterie à son comble que l'on peut entendre le même Pala dire à son patron blanc, qui se tient en face de lui : « Je ne supporte plus la vue d'un cagoulard. Périsse celui-ci ! » (75). Le verbe « périr » montre la décision de Pala de porter main sur son ex-patron blanc pour le faire mourir. En ce sens, il traduit un manque de respect et de considération envers son antagoniste. Il importe de relever que Pala le fait en réaction à la mise à mort de son frère de race, Karmis, par le même messager qui avait autrefois ordonné l'exécution de ce dernier, en enjoignant à ses hommes : « (*Parlant de Karmis*.) Aigles, qu'il disparaisse ! » (59). Le verbe « disparaître » est discursivé par le messager pour ordonner la mise à mort de Karmis. Ce procès traduit l'indifférence du sujet blanc face à la vie du Noir que le Blanc regarde comme sans importance. Ce procès traduit le manque d'égard du Blanc vis-à-vis de l'être de couleur. Le messager a convoqué en surface textuelle ce procès pour montrer à Karmis qu'il ne vaut guère de prix à ses yeux.

L'on s'aperçoit, de ce fait, que le lexique de la guerre se manifeste par des termes d'injure qui consistent à rabaisser l'adversaire, à le rendre indigne. Et, pour ce faire, le lexique mobilisé est essentiellement dévalorisant et disqualifiant. Et l'on comprend pourquoi Michel Monroy et Anne Fournier affirment : « La disqualification est sans doute l'arme la plus puissante du conflit » (1997 : 56). Ces termes péjoratifs consistent à provoquer l'antagoniste pour l'amener à sortir de ses gonds pour défendre sa dignité, son amour-propre. Ce conflit intersubjectif se voit alimenté en discours par des constructions figuratives qui dévoilent un autre pan de son expression.

3. Les figures de guerre

Des figures du discours sont textualisées pour traduire l'affrontement entre les protagonistes de la contention verbale. Elles décrivent le conflit entre les partenaires adversatifs, les plus significatives étant : la métonymie, la prosopographie, l'énumération, l'éthopée, le portrait, la gradation, l'euphémisme et l'ironie.

3.1. La métonymie

La métonymie est une figure qui consiste à nommer une chose par le nom d'une autre avec laquelle elle entretient un rapport de coexistence logique (Bonnard, 1989 : 71). C'est, pour Dumarsais, une « transposition ou changement de nom, un nom pour un autre » (1988 : 96). C'est ce qu'on retrouve dans cet acte verbal de Suzanne à l'égard de son mari : « Une solution équitable. Je ne souhaite pas votre mort, mais une femme ne supporte pas la honte. Exilé, vous vivrez loin de moi, au milieu de vos semblables. Avec le temps, j'oublierai ma mésaventure » (62). La figure porte sur les syntagmes nominaux « la honte » et « ma mésaventure ». C'est Wilfried qui est ainsi désigné, mais autrement. Le premier syntagme, « la honte », se rapporte à ce qu'il est devenu : un Noir, le Noir symbolisant la honte, l'opprobre dans la société blanche. Le Noir est ainsi regardé comme un être honni. Le second, « ma mésaventure », fait de Wilfried une malchance pour la locutrice blanche, l'horreur et l'erreur de sa vie. Comme pour dire que le Noir est une horreur et une erreur de la création. Wilfried se voit désigné par des termes qui décrivent sa nouvelle situation, le revirement malheureux et dramatique de sa vie. L'emploi de ces termes dégradants est de nature à le frustrer, à le froisser, à lui faire perdre son estime. C'est en ce sens qu'ils consistent à meurtrir l'adversaire pour l'amener à se mépriser. Suzanne cherche à susciter ce sentiment également en Karmis en s'attaquant à son aspect physique.

3.2. La prosopographie

La prosopographie est la description de l'aspect extérieur d'une entité, son portrait physique. C'est ce qui amène Jean-Jacques Robrieux à affirmer qu'elle est « la description de l'allure extérieure d'un personnage » (1998 : 83). Suzanne évoque l'aspect physique de Karmis pour s'attaquer à lui. Mandé par Wilfried, à l'arrivée du Noir, elle ne manque pas d'apprécier de manière ostentatoire son aspect physique, en disant à son mari : « Du plus beau Noir. Qu'il vous aide à y voir plus clair » (31). La prosopographie est axée sur l'adjectif qualificatif « beau », intensifié par le superlatif de supériorité « du plus », donnant à comprendre qu'il n'est pas de Noir à la couleur de peau aussi noire que celle de Karmis. Ce qui revient à dire, qu'en termes de noirceur de la peau, aucune peau noire n'égale celle de Karmis : il est le Noir par excellence. On peut ainsi saisir le caractère narquois, sarcastique et ridiculisant des propos de Suzanne qui use l'antiphrase pour se moquer de la profondeur de la noirceur de la peau du sujet noir. C'est dire que la noirceur de la peau de Karmis est d'un rebut immonde, que celui-ci est d'une extrême exécration aux yeux du Blanc. Ces propos haineux et méprisants de la locutrice ne visent qu'à amener le Noir à se sentir vil et indigne. En guerre, on se rend coup pour coup ; ce que fait Wilfried qui rend la pareille à son adversaire en s'attaquant aux Blancs.

3.3. L'énumération

Pour Richard Arcand, cette figure « passe en revue divers aspects d'une réalité en juxtaposant des mots de même nature et de même fonction » (2017 : 250). Ce style d'expression est exploité par Wilfried en vue de délivrer sa pensée des Blancs venus civiliser le Sud : « Pour un aventurier qu'habitait quelque idéal, combien d'écervelés, de ratés, de brigands, de bagnards, d'hérétiques, honte des familles bourgeoises, terreur des vies rangées ! Combien de minables évincés par la concurrence jetés sur les routes et les mers du Sud » (67). La figure est mise en relief par les lexèmes juxtaposés : « écervelés », « ratés », « brigands », « bagnards »,

« hérétiques », laquelle se parachève par la figure d'accumulation : « honte des familles bourgeoises », « terreur des vies rangées ». La conjugaison de ces deux figures se caractérise par l'emploi des signifiants aux signifiés péjoratifs en référence aux Blancs venus civiliser l'Afrique, lesquels sont présentés comme des hors-la-loi, sans éducation, dépourvus de toute valeur intrinsèque, des délinquants et inadaptés sociaux débarrassés en Afrique. Cette caractérisation péjorative de ces êtres sans consistance morale vient remettre en cause leur capacité à avoir dégrossi les Africains, n'étant pourvus d'aucune valeur morale. Ce déni de leur valeur intrinsèque est un déni de reconnaissance de la noble image de civilisateurs qui leur est associée, laquelle ne peut être avérée au regard de leurs actes ignobles, vils et immoraux qui les déshumanisent. La déshumanisation de l'autre ne se fait pas qu'avec le Blanc, mais aussi le Noir.

3.4. L'éthopée

Cette figure, qui porte sur les qualités – bonnes ou mauvaises – d'une entité, est définie par Pierre Fontanier comme « une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif » (2007 : 427). C'est ce que fait le messager qui portraiture les Noirs de la sorte : « Pas question d'abandonner tant de richesse à des individus apathiques, rebelles au progrès, indifférents à la culture. Aucun être n'aspire à régresser, c'est une loi de la nature » (68). Les caractérisants adjectivaux « apathiques », « rebelles » et « indifférents » sont spectacularisés pour décrire le Noir comme un être taré, dépourvu de conscience, incapable de se projeter, menant une vie sans but ni devenir. L'actant blanc présente le Noir comme un être atypique, singulier dans l'espèce humaine par ses attitudes au rebours du bon sens et de l'intelligibilité. Un dénigrement du Noir qui n'a de fin que de le mortifier, ce qui se perçoit également de la figure du portrait.

3.5. Le portrait

Le portrait regroupe à la fois les caractéristiques physiques et morales d'une personne. Pierre Fontanier voudrait qu'on l'appréhende comme « la description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif » (2007 : 428). Suzanne s'en sert pour délivrer le portrait de la tante de Wilfried, qu'elle dépeint comme suit : « L'œil ténébreux, la peau noiraude, les pieds plats, les attaches lourdes, le tronc court, les membres longs, des canines d'anthropophage, le visage luisant, tout en cette femme nous parlait de sa race. Une gentillesse qui ne sied qu'aux esclaves et, sous une religiosité affectée, des narines palpitantes de luxure » (22). Le portrait physique et moral de la Noire en fait un être ignoble. On a d'abord sa prosopographie, où les adjectifs « ténébreux », « noiraude », « plats », « lourdes », « court », « longs » et le complément du nom « anthropophage » délivrent le physique d'un être hideux, dégoûtant et rebutant. Le complément du nom « anthropophage » en fait un animal, c'est-à-dire un être mi-humain mi-bête. C'est le déni de l'humanité au Noir. La tante de Wilfried est ainsi présentée comme un être hors du commun. Mais on appréhende à travers la proposition « parlait de sa race » qu'il ne s'agit plus de l'unité-humain, la tante de Wilfried, mais des Noirs dans leur totalité.

Ce qui revient à dire que la locutrice fait appel à cette référence verbale pour décrire la personne du Noir. La hideur physique se rapporte à celle de nature morale. Sur le plan moral, Myriam est donnée à connaître comme un être aux traits ignobles. La proposition « une gentillesse qui ne sied qu'aux esclaves » laisse lire un état d'être comportemental relevant d'une obséquiosité qui frise le ridicule, comme s'avisant de sa vanité devant le Blanc. En exprimant la civilité au Blanc en s'anéantissant, Myriam, qui symbolise le Noir en général, montre par ses

attitudes son infériorité rédhibitoire au Blanc. Suzanne le relève pour minorer le Noir, le sous-estimer et marquer son inégalité à la race blanche. Toujours faisant état de ses valeurs nouménales, elle présente Myriam comme une personne dépravée, dévergondée ; c'est le contenu sémique issu du syntagme nominal « des narines palpitantes de luxure ». Pour elle, le Noir ne pense qu'au sexe et en est addict. Elle le présente comme un être trop préoccupé par les choses de la chair. Et, comme ce texte fait allusion à la religion, la locutrice voudrait qu'on saisisse par là que le Noir n'est pas un être religieux pratiquant, il est incapable de plaire à Dieu, parce qu'il manque de sérieux. Cette peinture du Noir comme un être indigne est amplifiée par la gradation.

3.6. La gradation

On parle de gradation quand les formes linguistiques sont disposées sémantiquement dans un ordre croissant. Pour Brigitte Buffard-Moret, c'est « une suite d'idées ou de mots dans un ordre ascendant » (1998 : 108). Quand Suzanne est informée des origines noires de son mari, elle recourt à cette technique d'expression pour lui signifier sa vanité et l'horreur qu'il représente à ses yeux, en lui faisant comprendre qu'il est devenu pour elle « Un écran, un fardeau, un scandale, un mal qu'une femme de mon rang ne saurait supporter » (23). La péjoration contenue dans les termes nominaux « écran », « fardeau », « scandale » et « mal » consiste à amener le mari à se sentir indigne, vil. Ils traduisent le mépris de la locutrice envers son mari dans un crescendo qui se couronne par une rupture de la relation conjugale. La gradation souligne l'horreur que représente désormais Wilfried parce que Noir et qui sous-tend la posture du sujet parlant qui ne veut plus de ce rebut de la société blanche. Le rebut que représente le Noir vis-à-vis du Blanc ne se comprend mieux que par cette autre gradation fort significative, quand le messager apprend au notaire : « Sans le fouet, la prison, la torture et la mort, le Sud vivrait encore à l'âge des cavernes » (67). Les formes lexicales « fouet », « prison », « torture » et « mort » choquent par le sens qu'elles évoquent en rapport avec le traitement humiliant et inhumain concernant les sujets en question : les Noirs. Par ces vocables déshonorants, l'actant blanc exprime son désamour envers les Noirs, lequel se traduit par un traitement abject, déconsidérant et impitoyable. On y lit le satisfecit du triomphe du mal, comme si le locuteur éprouve un réel sentiment de bonheur de supplicier le Noir. C'est ici que l'exaltation du mal arbore les relents de la provocation et de la moquerie, du plaisir ressenti à faire de la vie du Noir une triste expérience, et dont Wilfried est appelé à faire l'expérience, comme le lui signifie le messager sous le voile de l'euphémisme.

3.7. L'euphémisme

C'est une atténuation de l'expression de la pensée qui consiste à dire autrement ce qui peut sembler blessant, choquant, ou susceptible d'entraîner la gêne. C'est pourquoi Claire Stolz en dit qu'on « tente d'atténuer les côtés désagréables du référent » (1999 : 102). Cette figure est mise en évidence par le messager quand il annonce à Wilfried sa mort prochaine d'une manière ironique : « Que vous choisissiez la mort ou la fuite, demain, plus personne, pas même un nègre, ne parlera de vous. Wilfried Hotterman aura vécu. Secrètement, je souhaite que vous tentiez de fuir. La fête n'en deviendrait que plus belle. La chasse à courre est aussi une tare que nos ancêtres nous ont léguée » (69). La figure est exprimée par les deux propositions « demain, plus personne, pas même un nègre, ne parlera de vous » et « Wilfried Hotterman aura vécu », à travers lesquelles le locuteur annonce au sujet noir sa mort imparable actée pour le lendemain. Ce qui désoriente le lecteur, c'est l'ambiance festive qui accompagnera l'exécution du Noir. Le messager le fait savoir à Wilfried sur un ton ironique, ainsi qu'il le déclare : « Secrètement, je souhaite que vous tentiez de fuir. La fête n'en deviendrait que plus belle ».

L'ironie est une injure frustrante qui blesse l'amour-propre. En apprenant à Wilfried que c'est dans une atmosphère festive faisant étalage d'une liesse incommensurable que la population blanche va célébrer son voyage pour l'au-delà, le locuteur entend ainsi le mortifier au plus profond de son être et savourer son triomphe sur lui. Un triomphe narquois qui prend les allures de la provocation quand l'ironie arbore un caractère chleuasmique[1] lorsque le messager asserte : « La chasse à courre est aussi une tare que nos ancêtres nous ont léguée ». Eprouver du plaisir à tuer est le sens sous-jacent de ce chleuasme où l'actant blanc apprend au Noir l'euphorie qui dilate le cœur du Blanc quand il est amené à supprimer la vie d'un être de couleur. Et c'est pourquoi on peut l'entendre dire à Wilfried, faisant toujours référence à sa mort : « Je ne veux pas priver la ville de ce plaisir » (69). Le chleuasme se saisit ainsi comme une provocation en ce qu'il fait comprendre au Noir que sa mise à mort est un moment de joie et non de deuil, comme cela devrait être. La mise à mort de Wilfried est discursivée par la figure de l'ironie, laquelle apparaît dans le texte comme une arme de guerre proprement dite.

3.8. L'ironie

L'ironie est une figure qui consiste à affirmer le contraire de ce que l'on pense, mais pour se moquer de la cible du discours. Claude Peyroutet la définit comme « une antiphrase dont le but est la raillerie » (1994 : 76). Quant à l'antiphrase, elle consiste, pour lui, « à dire l'inverse (B) de ce qu'on veut exprimer (A) » (1994 : 76). C'est pour cette raison que Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château voient en l'ironie « une inversion de la valeur de vérité » (2005 : 48). C'est fondamentalement une figure de guerre dont la visée est de faire mal à l'adversaire. Elle est spectacularisée par Karmis qui, ayant quitté son travail de chauffeur de la famille Hotterman et tout autre qui l'assujettit au Blanc, et devant être condamné à mort pour avoir escaladé les grilles du parc dans la zone blanche, stupéfie Suzanne qui se propose de le tirer de cet embarras s'il revient sur sa décision en reprenant sa fonction de chauffeur au sein de la famille Hotterman, en lui déclarant : « Une lueur d'humanité tremblerait-elle en vous ? » (54). Cette interrogation rhétorique est une contestation de la prétendue bonhomie et de la mansuétude de la Blanche envers lui. Le syntagme nominal « une lueur d'humanité » laisse entendre que Suzanne est si insensible au malheur d'autrui que l'actant noir est surpris de découvrir qu'elle peut même éprouver de la compassion pour le sort d'autrui. Pour le Noir, c'est un fait événementiel pour Suzanne que de ressentir de la commisération pour autrui. Et c'est là que son propos se teinte d'ironie, car on a affaire à un sentiment étranger, qui n'est pas de la nature de Suzanne. Le locuteur feint de lui découvrir de la bonhomie, et ce n'est que pour mieux s'en moquer. Montrer de la bonhomie, c'est manifester de l'amour pour autrui. Pour l'instance discursive, Suzanne ne peut pas aimer le Noir, sa générosité n'est que de façade, ce n'est au fond que la quête de son propre intérêt. D'où l'ironisation du locuteur de sa prétendue volonté de l'aider, qui n'est qu'une manière de le ramener à son service, auquel elle tient tant. En fait, Suzanne veut utiliser sa prétendue générosité pour se servir. Le but visé est son propre épanouissement et non celui de son ancien chauffeur. Et Karmis l'a bien compris. L'ironie est l'expression de son refus de se voir utilisé non comme une fin, mais comme un moyen.

Sous un autre regard, l'ironie met aux prises Wilfried et Axel. Dérangé de voir les gens se montrer charmés par les connaissances de Wilfried, Axel en est mécontent et prétend que son ex-patron « pérorait ». Sur quoi Wilfried réagit ironiquement en affirmant à son antagoniste : « Je ne pérorais pas. A ceux qui voulaient bien m'écouter, je communiquais mon enthousiasme. Il n'y a que l'homme petit qui ne veuille admirer » (73). L'ironie se manifeste par la dernière

[1] Pour Jean-Jacques Robrieux, le chleuasme « est une auto-apologie par antiphrase » (Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, p. 64.

phrase du texte : « Il n'y a que l'homme petit qui ne veuille admirer » et, notamment, en s'articulant sur le syntagme nominal « l'homme petit ». Ce syntagme est une ironisation de l'antagoniste que le locuteur traite comme un être à l'esprit obtus, borné et immature. Son incapacité rédhibitoire à s'élever intellectuellement est à l'origine de son impéritie à démystifier les propos de son maître. Ne pouvant dépasser les limites de ses propres tares, il ne peut accéder à la compréhension des propos du maître et confond ses carences naturelles avec l'impénétrabilité des explications de Wilfried, qu'il ne peut saisir du fait de sa propre incompétence. L'ironie qui caractérise ce syntagme nominal doit s'entendre comme une déploration de l'immaturité intellectuelle d'un adulte incapable de se montrer à la hauteur de son âge, qui demeure bas dans la réflexion, ignoble dans sa pensée et inintelligent dans ses réactions. La figure n'est pas seulement une dévalorisation de la personne, mais plus encore une insulte, qui est un mot de guerre.

Nous retenons que les figures s'intègrent dans le conflit verbal en des mots qui consistent à faire mal à l'autre, à le frustrer, à le chosifier. Elles servent à dénigrer l'adversaire, à le dévaloriser, mais aussi à l'attaquer, à le provoquer. Leur principal ancrage sémique consiste en un déni de la personne, dans son éthopée comme dans sa prosopographie.

Conclusion

L'analyse sémiostylistique de notre thématique, qui a consisté à étudier les structures langagières utilisées pour exprimer la guerre verbale, a fait voir les ressources linguistiques convoquées pour traduire le conflit. C'est partant de la démarche sémasiologique que nous nous sommes intéressés aux outils langagiers qui sont mobilisés pour mettre à mal l'autre. On a ainsi vu que le langage de la guerre verbale s'exprime au travers du langage dénigrant (se matérialisant linguistiquement par des substantifs dévalorisants, des adjectifs qualificatifs dépréciatifs et des verbes péjoratifs) et que les figures de style convoquées en surface textuelle empruntent les mêmes voies de la dépréciation de l'image de l'altérité. L'affrontement intersubjectif est marqué par le vocabulaire de la péjoration et de la disqualification. Le choix des mots est intentionnellement opéré dans le but de mettre à mal et de faire mal à l'antagoniste, de le blesser, de l'avilir et de l'exécrer. C'est la mort de l'autre qui se joue à travers les mots. Des structures énonciatives aux figures de style, la composition des lexies trahit, comme seule intentionnalité de l'actant locuteur, celle de blesser son adversaire par les mots. En plus de ce langage de la vitupération et de disqualification du partenaire adversatif, on a également relevé que les parties en conflit ne partagent pas les mêmes opinions et pour ce faire se livrent à une guerre de mots où les choix lexico-sémantiques ne font pas l'unanimité. L'antagonisme lexical a ainsi constitué une autre facette de l'entrechoc entre les parties conflictuelles, où l'on a assisté à une opposition de mots démarquant les prises de position antagonistes des sujets énonciateurs.

BIBLIOGRAPHIE :

ARCAND, Richard (2017). *Jeux verbaux et créations verbales*. Paris : Armand Colin.

BONNARD, Henri (1989). *Procédés annexes d'expression. Stylistique, rhétorique, poétique*. Paris : Magnard.

BUFFART-MORET, Brigitte (1998). *Introduction à la stylistique*. Paris : Dunod.

CALAS, Frédéric & CHARBONNEAU, Dominique-Rita (2002). *Méthode du commentaire stylistique*. Paris : Nathan/VUEF.

COGARD, Karl (2001). *Introduction à la stylistique*. Paris : Flammarion.

DUMARSAIS (1988). *Des tropes ou des différents sens*. Paris : Flammarion.

FONTANIER, Pierre (2007). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.

FROMILHAGUE, Catherine & SANCIER-CHATEAU, Anne (2005). *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Paris : Armand Colin.

FROMILHAGUE, Catherine (1995). *Les figures de style*. Paris : Nathan.

HAYWARD, Annette & GARAND, Dominique (1998). *États du polémique*. Québec : Nota bene.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (sous la dir. de) (2007). *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*. Laval : PUL.

LAURENT, Nicolas (2001). *Initiation à la stylistique*. Paris : Hachette.

MOLINIÉ, Georges (1998). *Sémiostylistique, l'effet de l'art*. Paris : PUF.

MOLINIÉ, Georges & VIALA, Alain (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF.

MOLINIÉ, Georges (1986). *Eléments de stylistique française*. Paris : PUF.

MONROY, Michel & FOURNIER, Anne (1997). *Figures du conflit. Une analyse systémique des situations conflictuelles*. Paris : PUF.

NGOUÉ, Joseph (1997). *La Croix du Sud*. Paris : Les classiques africains.

PEYROUTET, Claude (1994). *Style et rhétorique*. Paris : Nathan.

RIFFATERRE, Michael (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion.

ROBRIEUX, Jean-Jacques (1998). *Les figures de style et de rhétorique*. Paris : Dunod.

STOLZ, Claire (1999). *Initiation à la stylistique*. Paris : Ellipses.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0012

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Imposibilitatea comunicării ororii războiului în *Nimic nou pe frontul de vest* de Erich Maria Remarque

The Impossibility of Communicating the Horror of War in Erich Maria Remarque's *All Quiet on the Western Front*

SORIN MOCANU
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
sorin.mocanu@uiac.ro

Cuvinte-cheie

Primul Război Mondial; veterani; oroare; alienare; traumă; *lost generation*.

Romanul lui Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe frontul de vest*, nu este, în ciuda aparențelor, un roman care descrie realist războiul, ci unul care caracterizează condiția de a fi în război, ilustrând înstrăinarea de viața de dinainte și imposibilitatea adaptării generației de veterani la existența postbelică. Războiul, forță distrugătoare și nihilistă, este reprezentat ca o realitate oribilă pe care necombatantul nu o poate înțelege și nici măcar închipui, și care produce traume psihice incompatibile cu viața normală. Prin intermediul personajului Paul Baumer, autorul se eliberează de depresia și disperarea produse de trecerea prin război și ilustrează premisele crizei și ale inadaptării veteranilor la lumea postbelică; cei care au supraviețuit fizic se regăsesc incapabili de viață normală și se învinovățesc pentru asta. Articolul își propune să identifice și să analizeze pasajele în care autorul exprimă direct incapacitatea necombatanților de a înțelege în mod real ceea ce se întâmplă pe front, precum și imposibila adaptare a veteranilor la viața civilă.

Keywords

World War I; veterans; horror; alienation; trauma; *lost generation*.

Erich Maria Remarque's novel *All Quiet on the Western Front* does not describe war realistically, but instead depicts the status of being at war, portraying the estrangement from the pre-war life and the impossibility of veterans to adapt to a post-war existence. War, the nihilistic and devastating force, is represented as a horrible reality civilians cannot even begin to comprehend, a reality that produces psychic trauma that is incompatible to normal life. Through his character Paul Baumer, the author rids himself of the depression and despair caused by the experience of war and illustrates the premises of the crisis and of the maladaptation veterans undergo in the postwar world. The survivors find themselves incapable of living a normal life and blame themselves for it. The article means to identify and analyse the fragments where the author conveys in a direct manner the incapacity of the civilians to fully understand the realities of the frontline and the impossibility of veterans to adapt to civil life.

Romanul *Pe frontul de vest nimic nou* al lui Erich Maria Remarque este cel mai popular roman având ca subiect Primul Război Mondial, înregistrând, încă de la apariţia sa în formă de foileton din 1928, un spectaculos succes. Din 10 noiembrie 1928 până în 9 decembrie 1928, cotidianul berlinez *Vossische Zeitung*, care a publicat romanul, şi-a dublat tirajul, iar după apariţia sub formă de volum în 31 ianuarie 1929, cifra vânzărilor romanului a atins cote nemaiîntâlnite: un milion de exemplare vândute în primul an în Germania, apoi traducerile în 12 limbi ajungând la trei milioane de volume în 1930, iar până în 1952, conform celor mai prudente estimări, s-au vândut opt milioane de exemplare în 45 de limbi (Wagener, 2009: 10; Ecksteins, 2009: 58).

Romanul apare într-un moment sensibil în Germania, cu o zi înainte de celebrarea a zece ani de la Armistiţiul de la Compiègne din 11 noiembrie 1918, respectiv de la terminarea războiului, iar reclama îl prezintă ca pe un document istoric care spune ce s-a întâmplat în realitate pe front şi care arată astfel adevărul despre viaţa şi moartea combatanţilor, totul din perspectiva unui soldat obişnuit, care a luptat în prima linie şi a fost rănit. Momentul este sensibil pentru publicul Republicii de la Weimar, războiul pierdut fiind încă o realitate în conştiinţa majorităţii: pe de o parte, percepţia negativă asupra tratatului de la Versailles şi presiunea costurilor impuse de pensiile veteranilor şi sprijinirea răniţilor (Midgley, 2000: 228); pe de altă parte, din punct de vedere politic, partidele de stânga considerau că războiul era cauza situaţiei extrem de dificile a ţării şi a lipsei de succes antreprenorial, în timp ce partidele de dreapta priveau războiul ca pe răul necesar, util în construirea unui cetăţean superior şi producător de eroi, amintindu-şi din el, în termeni spirituali şi mistici, grandoarea ideii, nobleţea sacrificiului sau frumuseţea camaraderiei (Barker, 2009: 10-11; Ecksteins, 2009: 67; Wagener, 2009: 103).

În cele aproape trei sute de pagini ale textului se desfăşoară un evantai de evenimente triviale, groteşti, comice, melodramatice, dramatice şi tragice, avându-l în centru pe singurul personaj al romanului, Paul Baumer, dar care vorbeşte mereu la plural, în numele unui grup de camarazi cu care se contopeşte – patru colegi de clasă, un lăcătuş, un muncitor, un ţăran şi decanul de vârstă, Katczinsky, cel care îi protejează şi îi hrăneşte pe toţi – care se împuţinează până la dispariţia completă de-a lungul celor 12 capitole. Acţiunile şi sentimentele personajului sunt prezentate atât de autentic încât produc impresia că evenimentele chiar aşa au avut loc, contemporanii apreciind că li se spune în sfârşit adevărul (Barker, 2009: 17). Dar un adevăr inconfortabil, pentru că războiul li se revelează ca un uriaş abator, ca un eveniment absurd din care nu se poate extrage nimic pozitiv (Ecksteins, 2009: 67). Autenticitatea, impresia de document, de jurnal de front, atât de bine primite de public, au fost de fapt o strategie comercială a casei editoriale, care ştia că există un public dornic să cunoască mai multe despre război şi căruia îi oferă, în sfârşit, după zece ani, întregul adevăr despre război (Midgley, 2000: 235); tot pentru promovare, în special pentru a valoriza autenticitatea documentară în vânzare, a fost creat şi un mit al autorului: Erich Maria Remarque era prezentat ca un autobiograf naiv, un fost soldat, un om simplu care nu mai scrisese niciodată (în realitate, în 1920 scrisese romanul *Die Traumbude*, iar în 1928 romanul *Station am Horizont*) şi care, pur şi simplu, s-a apucat dintr-odată să-şi scrie memoriile (Midgley, 2000: 235-236).

Dar un roman despre război, oricât de documentat ar fi şi indiferent de cât de realist ar părea, nu este războiul însuşi, ci doar o reprezentare a lui, care nu poate fi decât una subiectivă, ne-permiţându-i cititorului acces direct la o realitate, chiar dacă acest lucru este anunţat pe copertă şi cititorul o crede; iar Paul Baumer nu este Eric Maria Remarque, nu mai mult decât Gustave Flaubert este doamna Bovary – Flaubert este *Doamna Bovary*! – , în sensul că Eric Maria Remarque n-a afirmat niciodată că el este personajul său, chiar dacă acesta este creaţia sa.

Parafrazând comentariul lui Vladimir Nabokov de la începutul cursului său de literatură, a citi *Pe frontul de vest nimic nou* cu prejudecata că este doar o descriere critică a războiului ar fi la fel de plictisitor pentru cititor şi nedrept pentru autor ca a citi *Doamna Bovary* ca o critică a burgheziei (Nabokov, 1980: 1). Un roman de război este în primul rând un roman, adică ficţiune, iar romancierul este un inventator de lumi noi. Nabokov a afirmat-o în cel mai clar mod posibil; un scriitor are trei feţe: este un povestitor, un învăţător şi, mai ales, un magician. Povestitorul informează cititorul, îi comunică fapte şi sentimente, îi oferă satisfacţia de a şti mai mult şi mai multe; învăţătorul propune o morală şi o perspectivă şi converteşte cititorul; magicianul face să apară o lume întreagă din nimic, ca un prestidigitator ce construieşte abil un castel din cărţi de joc sau scoate panglici nesfârşite sub ochii uimiţi ai spectatorului care, deşi priveşte cu atenţie, tot nu poate să înţeleagă cum e posibil să fie înşelat (Nabokov, 1980: 5-6). Geniul şi stilul artistului produc iluzia realităţii, îl fac să creadă pe cititor că participă la ceva real. Şi este ceea ce Erich Maria Remarque face cu romanul său, îl convinge pe cititor că participă la o realitate.

Harold Bloom punea sub semnul întrebării valoarea estetică a romanului pentru că îl considera prea sincer şi prea ataşat de un subiect istoric (Bloom, 2009: 2), dar sinceritatea autorului se rezumă la scurta notă care prefaţează textul, în care afirmă că nu l-a scris nici ca pe un act de acuzare, nici ca pe o declaraţie a convingerilor sale, ci ca pe o reprezentare a generaţiei care, deşi a supravieţuit fizic războiului, a fost distrusă de el. Romanul este povestea lui Paul Baumer, dar personajul Paul Baumer nu supravieţuieşte războiului, el nu va cunoaşte ce se va întâmpla după război, el nu face parte din „*lost generation*"; el ilustrează doar premisele crizei şi inadaptării veteranilor în realitatea postbelică a Republicii de la Weimar. De altfel, editorul a fost conştient că o astfel de declaraţie a autorului ar putea deranja vânzarea cărţii ca autobiografie şi a insistat să o şteargă (Midgley, 2009: 234-235; Murdoch, 2006: 34).

Mărturisirea autorului indică aşadar faptul că romanul nu este un simplu roman care descrie războiul, suferinţele celor implicaţi sau diversele modalităţi de a muri, ci caracterizează condiţia de a fi în război, prezintă starea combatanţilor de a fi înstrăinaţi de viaţa de dinainte, dar şi de după război; romanul se adresează în primul rând generaţiei care, deşi a supravieţuit unui război mondial, se regăseşte după zece ani de pace încă incapabilă să se adapteze la normalitate şi se învinovăţeşte pentru asta, dar şi celor care, prea tineri pentru a participa la război, ajung la maturitate în 1928. Aşadar, romanul este o ficţiune al cărei personaj supravieţuieşte într-un război al cărui început nu-l ştie şi al cărui sfârşit nu-l vede, blocat fără ieşire într-o lume complet diferită de cea normală, dar în care s-a adaptat şi, mai ales, s-a integrat într-un „grup definit doar diversele moduri de a îndura suferinţa" (Midgley, 2000: 238) – aceştia sunt camarazii. Remarque spune în 1928, unui public de supravieţuitori ai războiului, povestea supravieţuitorilor, a celor distruşi mental de un carnagiu pe care nimeni nu l-a prevăzut, alienaţi chiar şi după întoarcerea acasă. Dar nu o face doar pentru ei, ci şi pentru sine, în scop terapeutic (Wagener, 2009: 81), cathartic (Barker, 2009: 18-19), pentru a se elibera de trauma trecerii prin război, pentru a scăpa de depresia şi disperarea produse de experienţa războiului – cu excepţia morţii, care nu este o experienţă pentru cel care moare!

Prin urmare, deşi la o lectură superficială romanul pare memorialistic sau chiar jurnal de front – şi acest tip de lectură este cauza principală a uriaşului succes la public –, el nu este doar un alt roman sincer despre evenimentele din război, ci mult mai mult, respectiv o declaraţie tranşantă despre efectele războiului asupra generaţiei tinere, despre modul în care războiul distruge legăturile culturale dintre cei de pe front şi cei de acasă, despre cum experienţa suferinţei, distrugerii, absurdităţii, abuzului şi dezumanizării îi consumă şi îi lasă fără nicio speranţă pe cei ce au norocul să se întoarcă (Eksteins, 2009: 63) şi de la care se aşteaptă

reconstrucţia societăţii: „Întorcându-ne acum, suntem obosiţi, destrămaţi, secătuiţi, dezrădăcinaţi şi fără speranţe. Nu ne vom mai putea adapta. Nici nu vom fi înţeleşi. [...] De altfel, noi ne suntem nouă înşine de prisos: vom creşte, unii se vor adapta, alţii se vor supune, iar mulţi vor fi dezorientaţi – anii se vor scurge şi în cele din urmă ne vom duce de râpă." (Remarque, 2016: 248). Aceste fraze, din finalul romanului, nu sunt o prevestire, ci o constatare, reprezintă percepţia postbelică a realităţii şi sunt adresate minţilor de la 1928. Remarque este vocea disperării, a conştientizării că generaţia tânără nu a fost învinsă în război: „Nu suntem învinşi, căci avem ostaşi mai buni şi mai încercaţi; suntem doar striviţi şi împinşi înapoi de marea superioritate numerică a inamicului" (Remarque, 2016: 241), ci minţită şi irosită de un sistem care a permis războiul.

Tema romanului este alienarea; incapacitatea supravieţuitorilor tineri de a relua viaţa de acolo unde au lăsat-o înainte de a participa la război este explicată de Erich Maria Remarque prin înstrăinarea lor continuă de lumea normală, cea a păcii, a valorilor umane şi a sensului, a continuităţii şi educaţiei, a dialogului şi comunicării, a frumuseţii şi ordinii, a sensibilităţii, empatiei şi carităţii. Toate cele douăsprezece capitole ale romanului conţin scene care ilustrează opoziţia fundamentală dintre două lumi, cea civilă, de acasă – de dinaintea şi din timpul războiului –, şi cea din cazarmă sau de pe front, opoziţie care se amplifică odată cu trecerea timpului şi care produce confuzia şi dezorientarea combatanţilor. Între cele două lumi există soluţie de continuitate şi comunicarea este imposibilă: cei de acasă nu-i cred şi nu-i înţeleg pe cei de pe front, nici măcar nu-şi pot închipui (Sontag, 2011: 121) ce se întâmplă cu adevărat în război. Ultimul capitol, şi cel mai scurt, este semnificativ pentru această imposibilitate a înţelegerii, a punerii de acord asupra unui fapt. Baumer este ucis, dar ziua în care lui i se întâmplă cel mai mare rău posibil este pentru ceilalţi doar „o zi care s-a scurs atât de liniştit pe întregul câmp de luptă, încât comunicatul oficial s-a putut mărgini la sentinţa «Pe frontul de vest nimic nou»". Mai mult: „a fost găsit cu faţa în jos, răsturnat în ţărână, ca şi cum ar fi dormit. Când l-au întors, au văzut că nu s-a chinuit mult; trăsăturile lui aveau o expresie atât de senină, încât părea aproape mulţumit" (Remarque, 2016: 249). Moartea estetizată, ca somn, moartea rapidă şi uşoară, cadavrul frumos ce comunică o stare de mulţumire, toate sunt imagini pe care le văd ceilalţi, cei în viaţă, şi pe baza lor speculează asupra suferinţei, războiului, sacrificiului etc.; dar în moarte nu există fericire, ea doar poate să pară aşa celor care încă trăiesc şi cred că nu vor muri niciodată, şi care îi pot convinge cu uşurinţă pe tineri să moară. Ultimul camarad pe care Baumer îl pierde este Stanislaus Katczinsky, figura paternă, cel care îi păzeşte, învaţă şi hrăneşte pe toţi aceşti tineri şi începători în ale războiului. Nu este doar o coincidenţă aparenta similitudine dintre imaginea lui Baumer – un elev cu bune cunoştinţe de literatură clasică – ducându-l în spate pe Katczinsky, rănit uşor, în încercarea de a-l salva şi cea a lui Eneas, purtându-şi tatăl, pe Anchise, în spate, salvându-l din Troia în flăcări. Dar lucrurile nu se petrec la fel de frumos şi înălţător, ca în epopee: Katczinsky este rănit a doua oară, mult mai grav, în timp ce este dus spre postul de prim ajutor şi moare înainte să ajungă acolo, fără ca Baumer să-şi dea seama că duce în spate un cadavru; Baumer însuşi moare câteva zile mai târziu, fără să fi fondat ceva, fără să fi realizat ceva în viaţă sau măcar să fi înţeles sensul războiului. Cititorul atent se aştepta la această neconcordanţă dintre realitatea războiului şi reprezentarea lui culturală, el fusese anunţat încă din primul capitol că între adevărul frontului şi imaginile lui tradiţionale – acelea predate în şcoli, de profesori care i-au educat pentru viaţă pe viitorii foarte tineri soldaţi pe baza modelelor eroice clasice, cu repere morale transpuse în fraze bombastice, cu estetizarea războiului şi a virtuţilor eroice – e o falie de netrecut: Katczinsky, om practic, sărac şi dornic doar să supravieţuiască prin orice mijloace, o ştia prea bine şi le-a

spus-o celor tineri încă de la începutul experienţei lor pe front (cap.1): „Katczinsky declară că asta-i din pricina culturii, că ea idiotizează. Şi ce spune Kat e lucru bine gândit" (Remarque, 2016: 16). Afirmaţia tranşantă a lui Katczinsky conţine o acuzaţie la adresa unui model de educaţie irelevant pentru viaţa lor actuală şi la adresa unei generaţii mature şi prezumate mai înţelepte care i-a minţit şi, mai ales, n-a putut sau n-a vrut să împiedice războiul.

Romanul este construit pe baza a două antiteze fundamentale, recognoscibile în toate capitolele. Prima este opoziţia dintre viaţa pentru care tinerii au fost pregătiţi de instituţiile culturale, viaţa de dinainte de război, şi aceea pe care o trăiesc pe front sau în preajma lui. Tot ce tinerii au învăţat – de la generaţia matură, care i-a trimis acum la război abuzând de discursuri mobilizatoare şi sentimentale – adică: identitate, reguli, ierarhii, roluri sociale, sentimente, pudoare se dezintegrează în tranşeele care îi transformă în „troglodiţi" (Fussell, 1975: 36-74). După zece săptămâni de instrucţie, tinerii se descoperă transformaţi radical, mai mult decât s-ar fi întâmplat în zece ani de şcoală, dresaţi şi fără personalitate, ştiu acum că un nasture lustruit valorează mai mult decât patru volume de Schopenhauer (Remarque, 2016: 25). Din cauza războiului, „deosebirile create de cultură şi educaţie s-au şters aproape cu desăvârşire şi sunt de nerecunoscut" (Remarque, 2016: 242).

Este semnificativ pentru această înţelegere a noii lumi că romanul începe cu două tablouri şocante prin cinismul lor şi lipsa de măreţie: compania lui Baumer primeşte porţie dublă de mâncare şi ţigări pentru că jumătate din efectivul ei a fost decimat într-o singură zi, iar supravieţuitorii consideră că „asta, băieţi, se cheamă să ai baftă!" (sic!) (Remarque, 2016: 10) şi acum sunt, fără să se simtă deloc vinovaţi, – imaginea aparţine celei de-a doua fraze a romanului – „sătui şi mulţumiţi" (Remarque, 2016: 7). După masă, latrina comună devine mirific şi neverosimil loc al fericirii: locul nu e abject, dimpotrivă, e „confortabil", sunt „ceasuri minunate în care nu te gândeşti la nimic", „de jur împrejurul nostru se aşterne lunca înflorită. Firele subţiri de iarbă se leagănă; fluturi albi se clatină ca beţi, plutesc în vântul cald şi moale al verii târzii; noi citim scrisori şi ziare şi fumăm, ne scoatem capelele şi le punem lângă noi, vântul se joacă în părul nostru, se joacă mereu cu vorbele şi gândurile noastre", „am putea să stăm aşa o viaţă întreagă" (Remarque, 2016: 14). Nu e ironie şi nici autoderiziune, Baumer îşi aminteşte foarte bine că la început se jena de privirile altora, aşa cum era normal, dar „a învăţat mai multe decât să biruim ruşinea asta. Cu vremea ne-am deprins cu altele şi mai şi" (Remarque, 2016; 13); acasă, latrina semnifica igienă, pe front semnifică frumuseţe! De altminteri, pasaje ce valorizează alimentaţia şi digestia, uneori problematică, există în număr suficient în roman pentru a ilustra convingător viaţa cazonă. Valorile vieţii de front sunt deseori radical diferite de cele domestice, pentru că şi realitatea frontului este complet diferită, de neînţeles în afara ei. Dar nu războiul este singurul vinovat pentru această cvasi-animalizare a omului, cauza reală este în miezul culturii germane, este spiritul militarist prusac şi virtuţile războinice (Wagener, 2009: 89), predate în şcoală şi prezente, teoretic şi practic, peste tot: la oamenii politici, la ofiţeri, la profesori, la oricine dobândeşte o putere oarecare asupra altora şi care nu-i mai tratează pe oameni ca egali şi nici pe soldaţi ca oameni. Când structurile politice şi cele educaţionale nu îl mai consideră pe soldat o fiinţă, ci un obiect sau un animal, un instrument „de fier" – în liceu, în cazarmă, pe front, în lagăr, dar şi în spaţiile publice –, acesta îşi va găsi mijloacele de a rezista şi auto-conserva fizic, de a se imuniza. Primitivi, poate şi dezgustători, dar în viaţă, pentru că aceasta este tot ceea ce contează şi soldatul real face orice ca să rămână viu (Tritle, 2000: 40).

Dar a rămâne în viaţă, a supravieţui fizic este suficient doar pentru situaţia de front, lumea postbelică vrea mai mult de la indivizi. Soldaţii înţeleg că războiul pe care îl duc este absurd, că

suferinţele lor sunt inutile şi că ei s-au schimbat, iar dorita întoarcere acasă îi înspăimântă. Nu ştiu ce vor face în spaţiul civil, cum şi dacă se vor readapta – ei nu ştiu să facă bine decât un singur lucru: să ucidă; sunt „bănuitori, nemiloşi, răzbunători, cruzi" (Remarque, 2016: 29) –, nu-şi pot imagina un viitor pentru că nu mai găsesc vreun sens vieţii, s-au „sălbăticit în chip neobişnuit şi întristător" (Remarque, 2016: 24). Tinerii care au schimbat rapid băncile şcolii cu tranşeele au pierdut continuitatea vieţii, au transgresat o etapă a dezvoltării lor ca buni cetăţeni şi au fost martori ai colapsului vechilor valori, cele care n-au putut preveni şi nici limita carnagiul, deşi constituiau rezultatul a mii de ani de cultură şi civilizaţie.

A doua opoziţie pe care este construit romanul este aceea dintre ceea ce ştiu soldaţii – experienţa ororii dobândită în război, cunoaşterea vieţii şi a morţii – şi ceea ce ştiu cei de acasă despre război, lumea în care veteranii vor trebui să trăiască, să se (re)integreze, să comunice cu civilii şi să fie înţeleşi de aceştia. Soldaţii sunt îngroziţi de acest viitor pentru că înţeleg bine că războiul nu i-a pregătit pentru el şi pentru că nu ştiu ce-i aşteaptă acasă pe cei ca ei: „Războiul ne-a stricat. Nu mai suntem buni de nimic.[...] Suntem izolaţi de activitate, de năzuinţe, de progres. Nu mai credem în ele, credem în război" (Remarque, 2016: 79-80). Combatanţii au devenit ne-oameni, morţi-vii, nu mai aparţin nici lumii de dinainte de război şi nu se vor integra nici în cea de după: „nu mai avem niciun simţământ unii pentru alţii, aproape că nu ne mai recunoaştem când vreunul trece în carne şi oase pe dinaintea privirii noastre rătăcite. Suntem nesimţitori, nişte morţi care, datorită unei scamatorii, a unei magii periculoase, mai pot alerga şi ucide" (Remarque, 2016: 103); „am devenit înspăimântător de nepăsători, [...] Suntem pierduţi ca nişte copii şi încercaţi ca oamenii bătrâni. Suntem vulgari şi trişti şi superficiali – mi se pare că suntem pierduţi" (Remarque, 2016: 109). Primitivismul care i-a salvat până acum (Remarque, 2016: 230) şi viaţa instinctuală (Remarque, 106: 231) nu mai valorează nimic în spatele frontului sau pe timp de pace.

Revelator pentru această groază a combatantului faţă de civilii care nu-l vor accepta aşa cum este, cu care nu se va înţelege, este capitolul al şaptelea, al permisiei. Baumer are şansa de a petrece paisprezece zile acasă, departe de război. Trecerea de la viaţa de front la aceea de civil nu este bruscă, două episoade mediatoare au rolul de a-l civiliza pe combatant. Descoperirea unui afiş de teatru, reprezentând o tânără femeie elegantă, într-un decor estival, joacă rolul unei hierofanii: este imaginea frumuseţii, seninătăţii şi fericirii, este pacea aşa cum ar trebui să fie (Remarque, 2016: 124); contemplarea are efecte benefice: Baumer şi camarazii merg la despăduchere şi se gândesc la cămăşi curate. Al doilea episod include femei reale, trei franţuzoaice care oferă servicii sexuale în schimbul mâncării, dar Baumer are sentimentul unui act de seducţie, al unei aventuri erotice adolescentine.

Permisia, prilej pentru a-şi aminti de viaţa de dinainte de război şi a o întâlni pe cea probabilă de după război, îi va demonstra lui Baumer că nu mai poate comunica cu cei de acasă, cunoscuţi sau nu, că nu va fi înţeles şi nici acceptat. Experienţa alienării va acoperi un spectru larg, în trei contexte diferite, făcându-l pe Baumer să realizeze că integrarea este imposibilă pentru el.

Primul contact este acela cu casa părintească şi familia: părinţii şi sora. Discuţia cu mama sa este scurtă şi dialogul este poticnit – nu are ce să-i spună; în faţa efuziunilor materne se descoperă stânjenit: „Aici e mama, aici e sora, aici e caseta cu fluturi şi colo e pianul de mahon – dar eu nu sunt încă pe de-a întregul acasă. E un văl şi un pas între mine şi celelalte" (Remarque, 2016: 139). Mama vrea să ştie cum e pe front, dar întrebarea ei este fundamentală şi, în acelaşi timp, absurdă: „A fost tare rău pe front, Paul?" (Remarque, 2016: 139); răspunsul corect – pe care Baumer nu i-l oferă – nu poate fi decât: „tare/extraordinar/incredibil de rău"!

Ea nu aşteaptă răspunsul adevărat, întrebarea e doar o formulare a îngrijorării fireşti de mamă; totuşi, ca orice civil, ea ştie ceva, a auzit de la o altă mamă „că pe front e o grozăvie, mai ales de când cu gazele alea şi cu toate celelalte" (Remarque, 2016: 140). Cuvintele mamei rezumă reprezentarea războiului pentru ea şi cei ca ea: vag, generic, neclar, şi conţin – ea întreabă – şi speranţa că va fi contrazisă; de fapt, ea nu vrea să ştie cu adevărat ce este pe front, ea vrea să i se infirme chiar şi vagile informaţii la mâna a doua. Iar Baumer o face: „Ah, mamă, se povestesc atât de multe, [...]. Nu vezi? Sunt sănătos tun" (Remarque, 2016: 140), pentru că nu are niciun motiv să-i spună mamei adevărul, suferinţa ei ar fi şi mai mare, ştiindu-l pe el acolo. El ştie multe – totul, de fapt – despre răutatea oamenilor, despre răul absolut care este războiul; ea nu ştie nimic. Pentru a exista comunicare reală ar trebui fie ca el să uite totul, să redevină un copil nevinovat – ceea ce îşi doreşte, dar e imposibil –, fie ca şi ea să ştie – şi să sufere împreună –, dar ea nu ar înţelege, aşa cum niciun civil nu ar înţelege: „Ah, mamă, mamă! Hai să ne ridicăm şi să pornim înapoi de-a lungul anilor, până când toată ticăloşia asta nu va mai atârna deasupra noastră şi vom fi iarăşi numai noi doi, tu şi cu mine, mamă!" (Remarque, 2016: 159). La finalul permisiei (e ultima lor clipă împreună), ea nu are la dispoziţie decât cuvinte, iar cuvintele nu înseamnă nimic în lumea frontului, a faptelor: „Să fii cu băgare de seama pe front, Paul!" (Remarque, 2016: 158).

A doua neînţelegere are loc în stradă, când Baumer se întâlneşte cu un ofiţer de garnizoană care îl umileşte, pedepsindu-l pentru salutul executat imperfect. Maiorul este chintesenţa spiritului prusac, formalist, ridicol, dar periculos în isteria lui, obsedat de ordine şi disciplină, şi nu-i acordă nicio circumstanţă atenuantă celui care nu se supune, chiar dacă este venit direct de pe front: „Ai vrea poate să introduci aici năravurile de pe front! Mută-ţi gândul! La noi, slavă Domnului, e ordine!" (Remarque, 2016: 142). Şi Baumer se supune, altfel ar fi arestat şi permisia i s-ar termina înainte de a începe; în termenii lui Bernard-Henri Lévy, soldatul e „sclavul absolut" (Lévy, 2004: 147). Nu e cazul aici de camaraderie, cei doi nu au împărtăşit nici frica, nici singurătatea, nici foamea. Baumer îl considera camarad mai degrabă pe soldatul francez pe care l-a înjunghiat.

A treia neînţelegere are ca actori un fost profesor şi, ulterior, câţiva necunoscuţi, dar oameni importanţi, cu funcţii. Şi profesorul îi adresează întrebările generale despre situaţia de pe front, dar nu aşteaptă răspunsul, îl cunoaşte deja, şi nu pierde ocazia nici să se asocieze la suferinţa soldaţilor, nici să se victimizeze: „ Ei, ce mai e pe front? Groaznic, groaznic, nu-i aşa? Da, e oribil, dar trebuie să rezistăm. Şi apoi, pe front, după câte am auzit, sunteţi cel puţin bine hrăniţi. Dumneata, Paul, arăţi bine, sănătos, voinic. Aici, fireşte, o ducem mai rău, se-nţelege. E şi explicabil: tot ce-i mai bun, numai pentru soldaţi" (Remarque, 2016: 144). Acesta îl invită la un restaurant, pentru a-l prezenta unui grup de prieteni, care îi plătesc lui Baumer patru halbe de bere, ca şi cum aşa s-ar achita de o datorie faţă de el, faţă de ce a făcut el pentru Germania, şi ar începe să fie egali. Şi profesorul, şi ceilalţi (inclusiv tatăl lui Baumer, care vrea să defileze prin oraş alături de fiul său în uniformă, pentru că este un om sărac şi care nu se poate lăuda cu altceva!) reprezintă vechea generaţie, aceea care a dorit şi declanşat războiul, dar care nu luptă în el; în schimb, reprezentanţii acestei generaţii se agaţă de lozinci patriotice, fac strategii amatoriceşti, planifică anexări teritoriale pe mese de cafenea şi colportează informaţii false despre război şi viaţa de pe front, transformându-le prin repetare, şi pentru că nimeni nu-i contrazice în singurele adevăruri accesibile. Ca toţi amatorii de război, prietenii profesorului nu l-au cunoscut şi pun întrebări ridicole la care îşi răspund singuri: „Aşa? Vii de pe front? Cum e moralul pe-acolo? Excelent, excelent, nu?" (Remarque, 2016: 144). De asemenea, fac planuri de luptă fanteziste, dar care presupun moartea celor care participă, şi pun presiune: „Păi, să vă

mişcaţi oleacă voi cei de-acolo, că ne-am săturat de veşnicul vostru război de poziţii. Scoateţi-i din tranşee, ce naiba! Că atunci o să se facă şi pace" (Remarque, 2016: 145). Nu au încredere în cunoştinţele de teren ale lui Baumer, căruia îi reproşează lipsa de perspectivă, şi exprimă ritos un optimism stupid: „Trebuie respinse fără milă, de sus în jos. Şi apoi spre Paris!" (Remarque, 2016: 145). Cu astfel de oameni comunicarea este imposibilă, ei refuză să accepte că nu ştiu nimic şi preferă să-şi impună şi valideze, prin repetare şi retorică, prejudecăţile. Şi tocmai pentru că nu ştiu nimic, cu aceşti oameni, complet rupţi de realitate, dar mulţi şi vocali, războiul nu s-ar termina niciodată.

Uşurinţa şi calmul cu care civilii vorbesc despre război, multele cuvinte despre o realitate pe care nu o cunosc deloc, egoismul care îi face să discute mai mult despre problemele lor, minore de altfel, sunt şocante pentru soldatul Baumer. Lumea de acasă, bazată pe vechea ordine, e dezgustătoare tocmai prin normalitatea ei, care e un simptom al nepăsării, al nesimţirii, o lume care ar trebui distrusă, altfel ar putea porni oricând un alt război, plecând de la o discuţie de berărie: „e o lume prea strâmtă; cum poate ea umple viaţa cuiva? Ar trebui sfărâmată; căci e oare cu putinţă să se desfăşoare astfel, când în clipa asta, pe front, schijele ţiuie deasupra pâlniilor, iar rachetele luminoase suie spre cer, când răniţii sunt căraţi pe foi de cort, iar camarazii se lipsesc de pereţii tranşeelor? Sunt altfel de oameni aici, oameni pe care nu-i pot înţelege, pe care-i invidiez şi-i dispreţuiesc" (Remarque, 2016: 147). Aceşti oameni sunt nepăsători pentru că se simt în siguranţă (Sontag, 2011: 95), sunt departe de front şi sentimentul că războiul nu poate ajunge la ei îi face indiferenţi; şi nu au niciun interes să ştie mai multe despre front, pentru că astfel s-ar apropia de el – detaliile oferite de un participant direct l-ar face mult mai real! – şi liniştea lor ar dispărea. Şi atunci închid ochii şi-şi astupă urechile, repetând la nesfârşit poncifele propagandei sau ale literaturii clasice de război (în cazul profesorului de germană).

Nici reîntoarcerea în camera copilăriei, cel mai familiar spaţiu, nu-l ajută pe Baumer; nimic nu e schimbat în ea: mobilă, poze, cărţi, caiete, rechizite, un întreg univers în care se imersează sperând ca materia neschimbată să-i readucă inocenţa pierdută, speranţele tinereţii, dorinţa de acţiune şi să-i şteargă experienţa războiului. Dar aşteptarea este inutilă, realitatea războiului este mai puternică decât amintirile, dorinţele şi idealurile juvenile nu se mai întorc şi personajul conştientizează că este imposibil să mai existe viaţă normală după război pentru cei ce l-au cunoscut nemijlocit, că viaţa lui – şi a tuturor celor ca el, generaţia sa – e terminată, pentru că un soldat nu poate redeveni niciodată un civil normal:

> Aştept – aştept. Imagini se perindă, dar nici una nu rămâne, sunt numai umbre şi amintiri. Nimic – nimic. Neliniştea mea sporeşte. O senzaţie îngrozitoare de înstrăinare se naşte subit în mine. Nu mai pot găsi drumul înapoi, sunt mazilit; oricât implor şi mă străduiesc, nimic nu se mişcă; sunt nesimţitor şi trist, ca un osândit şi trecutul îmi întoarce spatele. Totodată mă tem să-l invoc cu prea multă stăruinţă, pentru că nu ştiu ce-ar putea să se întâmple. Sunt ostaş – la asta trebuie să mă mărginesc. (Remarque, 2016: 150)

Reîntoarcerea simbolică a eşuat, inserţia în spaţiul cunoscut nu readuce şi o liniştire mentală, semnalând că întoarcerea acasă la finalul războiului nu va însemna şi o reluare a vieţii normale de dinaintea conflictului. De aceea, la sfârşitul permisiei, barăcile şi compania regăsite sunt noul acasă, locul binelui, împreună cu camarazii. În fond, pe front, lumea lui este alternativa completă: familie, ocupaţie, divertisment, sex, invidie, moştenire, viaţă şi moarte.

Aşadar, episodul permisiei este un element fundamental în receptarea romanului ca o viziune a imposibilei rezilienţe şi a imposibilei comunicări: soldaţii nu pot redeveni oameni normali, iar civilii nu pot înţelege adevărata forţă distructivă a războiului. Deşi tot romanul este construit ca o naraţiune la persoana I, ca şi cum Paul Baumer ar comunica realitatea războiului şi ar informa publicul despre experienţa sa pe front, episodul permisiei dovedeşte că această realitate nu poate ajunge la civili, la cei care nu au experienţa frontului; comunicarea cu aceştia este imposibilă. Singurii care înţeleg sunt veteranii, cei care descoperă în roman nu amintiri, pe care nu şi le doresc, ci o justificare a inadaptării lor la cotidianul Republicii de la Weimar, a eşecului lor social, precum şi o exonerare: nu sunt responsabili de război, sunt şi ei victimele lui. Remarque nu scrie pentru ca cititorii săi să-şi amintească războiul, ci ca să-l gândească. Să înţeleagă şi să accepte realitatea: aceea că oamenii îşi fac mereu rău unii altora.

BIBLIOGRAFIE:

Surse principale

REMARQUE, Erich Maria (2016). *Pe frontul de vest nimic nou*. Traducere din limba germană de Emanoil Cerbu. Iaşi: Polirom.

Surse secundare

BARKER, Christine R. & LAST, R.W. (2009). All Quiet on the Western Front. In Harold BLOOM (Ed.), *Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. New Edition* (pp. 3-40). New York: Infobase Publishing.

BlOOM, Harold (2009). Introduction. In Harold BLOOM (Ed.), *Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. New Edition* (pp. 1-2). New York: Infobase Publishing.

EKSTEINS, Modris (2009). Memory. In Harold BLOOM (Ed.), *Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. New Edition* (pp. 57-80). New York: Infobase Publishing.

LÉVY, Bernard-Henri (2004). *Reflecţii asupra războiului, răului şi sfârşitului istoriei.* Traducere din limba franceză şi postfaţă de Valentin Protopopescu. Bucureşti: Trei.

FUSSELL, Paul (1975). *The Great War and Modern Memory*. New York: Oxford University Press.

MIDGLEY, David (2009). Remembering the War. In Harold BLOOM (Ed.), *Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. New Edition* (pp. 127-154). New York: Infobase Publishing.

MIDGLEY, David (2000). *Writing Weimar.Critical Realism în German Literature 1918-1933*. New York: Oxford University Press.

MURDOCH, Brian (2006). *The Novels of Erich Maria Remarque. Sparks of Life*. New York: Camden House.

NABOKOV, Vladimir (1980). *Lectures on Literature*. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.

SONTAG, Susan (2011). *Privind la suferinţa celuilalt*. Traducere din engleză de Laura Cruceru. Bucureşti: Humanitas.

TRITLE, Lawrence A. (2000). *From Melos to My Lai. War and Survival*. London: Routledge.

WAGENER, Hans (2009). All Quiet on the Western Front. In Harold BLOOM (Ed.), *Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. New Edition* (pp. 81-106). New York: Infobase Publishing.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0013

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Pasiones de Carmen de Burgos. La otra guerra (íntima) de las mujeres

Carmen de Burgos' *Pasiones*. The Other (Intimate) War of Women

RAÚL M. ILLESCAS
Universidad de Buenos Aires
illescas.r@filo.uba.ar

Las guerras han sido prácticas inmemoriales y una actividad masculina. Este trabajo se ocupa de la guerra desde el protagonismo de la mujer; para ello, se analiza *Pasiones* (1917b) de la escritora, periodista y militante feminista Carmen de Burgos. La trama sucede durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), conflagración que además de la implementación de nuevas tecnologías, permitió que la mujer ocupara un lugar diferente en la esfera pública durante la contienda y en las consecuencias que ella acarreó. *Pasiones* fue publicado en *La Novela Corta* y propone en un tono melodramático tramas que, si bien trabajan desde los estereotipos tradicionales de género, presentan, sin embargo, atisbos de una nueva clase de mujer moderna como la de las enfermeras. La hipótesis de este trabajo es que el hospital se convierte en una prolongación del campo de batalla, en el que las jóvenes enfermeras —desde su práctica y acelerada profesionalización— intervienen en la guerra acompañando y curando a los heridos en el frente pero, al mismo tiempo, no dejan de librar sus guerras íntimas en la medida en que son relegadas como personas y mujeres.

Palabras clave

Primera Guerra Mundial; pasión; mujeres; enfermeras; patriotismo; laicidad; melodrama.

Wars have been time-honored practices often associated with masculinity. However, this article shifts the focus to war from the perspective of women. To achieve this, I analyze *Pasiones* (1917b), a novel by the writer, journalist, and feminist activist Carmen de Burgos. The plot unfolds during the First World War (1914-1918), a global conflict that not only witnessed the adoption of new technologies but also allowed women to occupy a distinct place in the public sphere during the war and its aftermath. *Pasiones* was published in *La Novela Corta* and proposes, in a melodramatic tone, plots that, while presenting traditional gender stereotypes, also display glimpses of a new kind of modern woman, such as nurses. The central hypothesis of this article posits that hospitals become extensions of battlefields, where young nurses – through their practice and accelerated professionalization – engage in the war effort by tending to and healing wounded soldiers on the front lines but, at the same time, they do not stop fighting their intimate wars insofar as they are relegated as people and women.

Keywords

First World War; passion; women; nurses; patriotism; secularity; melodrama.

Introducción

Las guerras han sido prácticas inmemoriales y otras formas de interacción entre los seres humanos. Culturalmente es una construcción hegemónica más; "hacer la guerra" ha sido una actividad que le otorgó el protagonismo al hombre estableciendo una división precisa en la cual las mujeres no solo no participaban, sino que podían ser parte del botín de los vencedores. Este trabajo tiene como objeto de análisis el relato *Pasiones* de la escritora, periodista y militante feminista Carmen de Burgos, cuyo seudónimo más reconocido fue *Colombine*. El concepto de guerra con el que se regirá el mismo excede la mera contienda entre dos bandos, comunidades o grupos de países para examinarlo desde otra perspectiva. Así, se considera la participación de la mujer en la guerra y las consecuencias que esta genera en el ámbito de sociedades industriales de aquella época. *Pasiones* se inscribe en París durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la preocupación que se advierte en la trama es el nuevo posicionamiento social y económico de la mujer en esa instancia bélica. El texto seleccionado apareció por primera vez en *La Novela Corta* (1917b), una publicación periódica masiva que proponía desde el melodrama tramas que, si bien operaban con los estereotipos tradicionales de género, sin embargo, presentaban atisbos de una nueva clase de mujer moderna. La clave en el relato es la enfermería devenida en una profesión y un puesto en la guerra, desde el hospital. De esta manera y a modo de hipótesis, la institución sanitaria se transforma en una ampliación del campo de batalla. En ese escenario novedoso y dramático, las jóvenes enfermeras llevan a cabo una práctica urgida e incansable hasta alcanzar la profesionalización. Su tarea consiste en curar a los heridos provenientes del frente y acompañarlos espiritualmente; aunque, paralelamente, se revela que cada una de ellas libra su guerra íntima y secreta.

Sobre la autora

Resulta difícil separar la vida de la obra en Carmen de Burgos Seguí (Almería, 1867-Madrid, 1932), ya que ha producido una literatura que, sin ser absolutamente autobiográfica, explicita sus preocupaciones políticas y sociales. Su familia pertenecía a la burguesía almeriense; Carmen fue maestra de profesión y descubrió y abrazó el periodismo a través de su marido, el pintor y periodista Arturo Álvarez Bustos, de quien se separó después de diecisiete años con una hija a cargo. Cuando Augusto Suárez de Figueroa fundó el *Diario Universal* en 1903, la convocó para que fuera una de sus firmas no como colaboradora sino como redactora. Situación inédita en España, Burgos se incorporó a un ámbito exclusivo de los hombres. Asimismo, Suárez de Figueroa fue quien le propuso el seudónimo de *Colombine*, como ella lo cuenta en "*Colombine* y Pierrot" (1914). También y en menor medida, firmó como *Raquel*, *Honorine* y *Marianela*. Instalada en la profesión, en 1909, se convirtió en la primera corresponsal española de guerra en los inicios del conflicto del Rif (1911-1928), en Marruecos. Sus crónicas y reportajes generaron el odio del entonces teniente coronel Francisco Franco, que participó en la Guerra de Marruecos. Instaurada la dictadura, Burgos tuvo el triste privilegio de formar parte de la lista de autores prohibidos en España. Fue silenciada como García Lorca, Voltaire, Orwell y Cernuda, entre tantos.

En su condición de periodista, Burgos hizo de sus columnas una trinchera. Era consciente de la condición de la prensa como medios masivos de la época y, al igual que Mariano José de Larra en el siglo anterior, la utilizó para diseminar su ideario político que, en un amplio arco, alcanzaba la lucha por la abolición de la pena de muerte y la defensa de las minorías: la niñez, la clase trabajadora, los sefardíes y, sobre todo, los derechos de la mujer. Algunos de sus ensayos: *El divorcio en España* (1904), *La mujer en España* (1906), *La misión social de la mujer* (1911),

Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura (1912), *La mujer moderna y sus derechos* (1927), así lo ratifican. Escribió una enorme cantidad de artículos que publicó en *Diario Universal*, *ABC*, *El Globo*, *Heraldo de Madrid*, *Nuevo Mundo*, *Prometeo*, entre otros. Fue la tercera mujer en ingresar en el Ateneo de Madrid el 10 de marzo de 1905, junto a Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán. En 1930 se afilió al Partido Republicano Radical Socialista en vísperas de la II República. Carmen de Burgos y su obra fueron maltratadas por su época, acalladas por el Franquismo y rescatadas y reivindicadas a partir de la transición política (1975-1982), como una de tantas voces silenciadas de artistas, escritores, pensadores e intelectuales por su apoyo a la II República. Falleció en 1932.

Iris M. Zavala (2004) afirma que Carmen de Burgos integra ese grupo de escritoras, intelectuales y militantes españolas como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Víctor Catalá (seudónimo de Caterina Albert), Teresa Claramunt Creus, Soledad Gustavo (seudónimo de Teresa Mañé Miravet), que lucharon para situar el lugar de las mujeres y sus derechos en la esfera pública.

La Gran Guerra: de la neutralidad española a la pasión femenina

Como ya se adelantó, *Pasiones* fue publicado en *La Novela Corta*, fundada y dirigida por José de Urquía y cuyo catálogo contenía autores como Valle Inclán, Amado Nervo, Eduardo Zamacois, Santiago Rusiñol, entre otros. Una particularidad es que la trama de *Pasiones* al igual que las de *El desconocido* (1917) y *El fin de la guerra* (1918) —también de Burgos— se desarrollan fuera de España. Al respecto, dos coyunturas históricas asisten esta particularidad. La primera es que España no participó en la Primera guerra y mantuvo una posición neutral (que será desarrollada brevemente) y la segunda es que países como Francia e, incluso, Suiza, que la autora visitó, le proporcionaron escenarios para plasmar la situación de la mujer, dadas sus diferentes condiciones sociales y políticas.

En cuanto a la neutralidad, Maximiliano Fuentes Codera analiza la decisión española de no participar que se mantuvo desde el inicio hasta el final de la conflagración y determinó un verdadero campo de disputa al interior del país con "simpatías y fobias": "Neutralidad dejó de ser un concepto unívoco y pasó a tener una decenas de adjetivaciones que denotaron unas preferencias muy concretas que contribuyeron, a su vez, a configurar campos culturales y políticos que se acabaron expresando de manera antagónica […]. [Miguel de Unamuno] detectó que la sociedad española comenzaba a dividirse en dos sectores, los germanófobos y los francófobos, que, en su interior constituían dos ortodoxias que representaban la vieja tensión entre las dos Españas" (2014: 28-29). Quizás a partir de dicha situación haya que leer *Pasiones* no solo desde una posición aliadófila, sino también como una crítica a la neutralidad hispana. Sin duda, los escenarios en otros países europeos agigantan las asimetrías sociales en términos de género entre España y otras naciones.

Pasiones, el título de la novela, es productivo en su ambigüedad. ¿A qué pasiones refiere la autora?, ¿a una pasión patriótica, política, ciudadana o al derrotero amoroso de las jóvenes enfermeras? Propio de un clima de época, *Pasiones* posee marcas realistas y naturalistas que, desde un tono y una técnica melodramáticos, contiene la ambigüedad mencionada. Al respecto, Nelly Clémessy (1983) identifica tanto la presencia compositiva melodramática como la basculación entre escuelas y estéticas como el Naturalismo y el Realismo. Todas ellas —afirma la crítica— coadyuvan para incluir ideas "feministas" en el universo "femenino".

La trama acontece durante dos momentos históricos decisivos. En orden cronológico sería la III República (1870-1940) y, luego, la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El escenario del

relato es París durante la conflagración e inmersa en un Estado que recuperó y reescribió el ideario de 1789. De esta manera y como analizan Jean-Michel Ducomte (2009) y Jacqueline Lalouette (1997), los cambios sociales y civiles promovidos por destacadas figuras políticas como Adolphe Thiers, Léon Gambetta y Jules Ferry pueden sintetizarse en la decisión de llevar a cabo la "*laïcité*" del Estado galo, medida que fue radicalmente anticlerical, liberal y burguesa. Las acciones de gobierno se emprendieron en todas las esferas en que la Iglesia tenía máxima incumbencia con la intención última de separarla del Estado. A partir de lo cual se disolvieron órdenes religiosas, se eliminó la figura del capellán militar en el ámbito castrense; asimismo, la secularización alcanzó a los cementerios: se permitieron los funerales civiles y la cremación. Y, sobre todo, los cambios se evidenciaron tanto en la educación como en la salud. Jules Ferry, entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, a través de diferentes leyes entre 1880 y 1882, se ocupó de los tres niveles educativos. La educación primaria se convirtió en pública, obligatoria y se suprimió el catecismo. En cuanto a la salud, esfera privilegiada en *Pasiones*, se aplicó la separación desde una concepción científica e higienista. Las razones que se argüían eran, en primer lugar, la vestimenta de las monjas como fuente microbiana y, en segundo lugar, que aquellas privilegiaban lo espiritual por sobre la urgencia de curar los cuerpos de los enfermos. Se reconocía una tensión evidente entre las prescripciones de los médicos, por un lado, y la gestión de los sacramentos de los sacerdotes, por el otro. El corolario de todas estas medidas fue la ley de separación de la Iglesia y el Estado aprobada el 9 de diciembre de 1905, que selló la condición laica de Francia y fue ratificada por las Constituciones francesas de 1946 y 1958.

En relación con la Primera Guerra Mundial, se esperaba que la contienda fuera breve, sin embargo, no solo se extendió, sino que la cantidad de muertos en ambos bandos fue inmensa: "No esperaba nadie aquella guerra que los sorprendía, y conmovía profundamente el alma de toda la nación. Llegaban las noticias precipitadas, emocionantes, terribles, con una rapidez abrumadora: una declaración de guerra entre dos países, después otra, y otra y otra en seguida. Era como un gran incendio que corría y se propagaba; hoy prendía en unas y mañana en otras, voraz, tremendo, amenazando con convertir el mundo todo en una inmensa hoguera" (Burgos, 1917b: 4).

La Gran Guerra, denominada así debido a la magnitud y a la participación de la mayoría de las naciones europeas, y a la extensión a otros continentes, determinó para el historiador Eric J. Hobsbawm el fin de la "Era del Capital" y de los valores decimonónicos: "[…] En 1914, los pueblos de Europa, aunque solo durante un breve período, acudieron alegremente para matar y para morir. No volverían a hacerlo después de la Primera Guerra Mundial" (2007: 335). La guerra poseyó dos características que la hicieron diferente. Por un lado y mediante las nuevas tecnologías del siglo XX, entre las que se destacaban las comunicaciones y la bomba de gas, cambiaron las condiciones en el combate. Por otro, la mujer comenzó a ocupar un lugar diferente durante la contienda y ello generó consecuencias decisivas en la vida social y económica en Europa y Estados Unidos.

En ese aspecto, *Pasiones* pone de relevancia a través de la enfermería, la visibilidad pública que alcanzaron las mujeres en ese momento aciago del mundo. El pasaje del voluntariado a la profesionalización fue acelerado e impuso reglas, jerarquías, prácticas y consecuentes relaciones muy precisas, que condicionaban su praxis y la construcción de la imagen experta ante la sociedad de la mujer. Se vinculaba el oficio a la salud, a los cuidados básicos y al acompañamiento en pos de la sanación del paciente. En el contexto bélico se imponía el término supervivencia del herido que, una vez curado, se reintegraba al frente de batalla.

A diferencia de otros trabajos realizados por las mujeres como, por ejemplo, en las fábricas o en las oficinas, las enfermeras noveles confrontaban con situaciones límite y su objeto de curación era el cuerpo masculino. De este modo, la tarea curativa e higiénica le otorgaba el protagonismo a la mujer y, al mismo tiempo, la instalaba en una cultura del dolor. Como, por ejemplo, en *Pasiones*, este rol laboral contiene una contradicción que se reconoce en las diferentes circunstancias que experimentaban las jóvenes enfermeras. Tanto Solange como sus compañeras ponían de manifiesto la tensión entre la profesionalización y las razones laborales de la exclusividad femenina. Sin dudas, la idea de cuidado estaba vinculada a una razón cultural. Es decir, había una relación tácita establecida con la esfera de la naturaleza en la cual la mujer era pensada desde su función reproductiva y de protección.

Frente a ello, la profesionalización de las enfermeras laicas se basó en el imperio de la ciencia: la observación, el diagnóstico y el tratamiento correspondiente. Ello buscaba otro contrato respecto del cuerpo masculino que, como se verá, la trama de *Pasiones* desestabiliza una y otra vez. Ahora bien, no se puede soslayar que los pasos anteriormente mencionados eran prescriptos por doctores —hombres— con lo cual las modernas enfermeras señalan un nuevo problema, eran meras ejecutoras de ese plan sanitario.

La estructura y los títulos de cada capítulo de *Pasiones* evidencian la adscripción melodramática. Ellos son: "I. La vocación", "II. Los primeros heridos", "III. Viviendo el drama", "IV. Los amores", "V. El engaño", "VI. Viudez", "VII. Renacimiento", "VIII. Separación" y "IX. El dolor de haber curado".

Quizás los títulos de cada capítulo permiten leer un pasaje desde lo profesional hacia la subjetividad de Solange. Desde estos se entrevé el recorrido vital de la protagonista marcado por dos instancias muy precisas. En primer término, Solange al igual que sus compañeras, se siente convocada patrióticamente:

> En los primeros días de la guerra, Solange había ido al hospital de un modo un poco inconsciente. Habían sido unos días de efervescencia en toda Francia. […] Todos parecían haber olvidado sus afectos más caros para no pensar más que en la patria. Resonaban cantos de guerra y de entusiasmo por todas partes.
>
> «Aus armes citoyens»,
>
> como si fuesen a revivir los antiguos fastos de gloria. […] Así, como la de otras tantas, nació la decisión de Solange. Así se sintió arrastrada hacia el hospital y experimentó el deseo de dedicarse a curar heridos. Era el deber de las mujeres. Ellas eran las madres, las hijas, las hermanas, las compañeras del soldado, y no debían resignarse a lamentar su suerte, debían ayudarle. Prestar sus servicios cada una como pudiera (…). (Burgos, 1917b: 4)

Así, ingresaban al voluntariado camino de la profesionalización sin saber acaso qué les esperaba. En segundo término, y a propósito de la decisión inconsciente de la protagonista producto del impulso ciudadano y solidario, se observa un efecto teatral en relación con el universo médico-sanitario. En "I. La vocación", la narradora describe con precisión la puesta en escena que supuso toda la preparación para recibir a "los Heridos": "Estaba todo preparado para recibir aquel batallón patético que podía llegar de un momento a otro. Las dos filas de lechos recubiertos de colchas blancas, todos los instrumentos quirúrgicos... el material de

operaciones... hasta la cocina, cuyos servicios se habían desdeñado un poco, estaba pronta, con el fuego encendido, y una multitud de cocineras y pinches, de rostros bellos y siluetas finas, dispuestas a mondar las patatas y fregar las tazas. Las enfermeras tenían todas sus lindas tocas blancas dispuestas y no pensaban en ningún otro traje" (5).

Además, se extiende en el clima y el aprendizaje profesional: "Los hospitales se preparaban esmerándolos y las mujeres acudían deseosas de aprender. Todos los días los médicos daban clase a las noveles enfermeras que se instruían en la manera de preparar los lechos, poner vendajes y cuidar a los enfermos; se las iniciaba en los misterios de la asepsia" (5).

Todo ello sucedía en una propiedad cedida por la condesa Hermanbille, convertida en hospital: "Conservaba el palacio su carácter aristocrático, severo, ostentoso. Rodeado de jardines, con árboles seculares cuyo ramaje acariciaba los balcones del segundo piso, con amplios patios enarenados, los salones con las pinturas Luis XV y los cuadros de Watteau encuadrados entre guirnaldas y dorados; la gran araña del despacho de la directora, que no se había querido quitar, todo contribuía a una solemnidad mayor" (6).

En ese espacio y clima inéditos, solo faltaban las figuras protagonistas. Su llegada en "II. Los primeros heridos" produce una realidad aplastante y devastadora, como se lee en la novela: "Empezó entonces para ella una pesadilla que no podría nunca expresar. […] Sentía un espanto grande a la vista de aquel ejército siniestro de heridos, intermedio de vivos y muertos; vió los mozos que limpiaban el patio, las escaleras, la sala de operaciones […] Siguió la invasión, la inundación de heridos, y en cada sala se formó como una especie de familia numerosa, ligada por un afecto, que los separaba de los demás y les hacía algo egoístas (8-9).

Esa nueva realidad es propuesta por la narradora a partir de un campo semántico médico, pero no carente de dureza. Se puede organizar entonces una enumeración incompleta: sangre, heridas, fiebre, llagas, agonía, gangrena y muñones. Por un lado, la sangre invade y tiñe pisos, camillas, sábanas y uniformes inmaculados y, por el otro, los muñones son el registro evidente de la guerra a la que Solange y sus compañeras se incorporaban. Quizás una clave de lectura que marca las relaciones entre las enfermeras y los soldados sea la amputación. Solange y sus colegas establecen vínculos y relaciones personales con seres mutilados física y psíquicamente. De algún modo son restos de hombres. El estado de situación de los combatientes habilita, en primer lugar, la pregunta retórica: "¿Y eran aquellos hombres destrozados, mutilados, moribundos, que gemían allí, todos aquellos jóvenes fuertes, sanos, que partieron cantando La Marsellesa, tan llenos de vida y entusiasmo?" (8) y, en segundo lugar, la situación de los heridos autoriza el abandono de cualquier forma de pacifismo: "A la vista de aquellos dolores, su corazón latía de odio hacia los causantes de tanto mal. ¿Quiénes eran? No se atrevía a determinarlo, pero hubiera aniquilado una raza entera para salvar a otra. Hubiera curado el dolor con el dolor" (10).

Desde una lectura realista y, sobre todo, naturalista, el procedimiento de la enumeración explicita la crudeza de la situación y el catálogo propicia una voluntad de saber sociológico. La narradora se preocupa no solo por enumerar significativamente sino también por catalogar. Dos ejemplos de los procedimientos mencionados son, en primer término, la presentación de las enfermeras:

> —Sala núm. 3
>
> Era la suya. Salió de allí con otras seis compañeras que se esforzaba por reconocer.

Victoria, una jovencita feúcha, delgada, de una delgadez aplastada por los costados, que daba idea de una mujer recortada, en perfil, sobre un cartón. Estaba siempre seria, inmóvil, y debía ser de familia rica y noble, porque era de las pocas a quienes sonreía la directora.
Elena, una rubia muy triste, con una belleza delicada y un aspecto de santa, todo resignación, silencio y fe.
Clotilde, la marquesita de Naussay, que reía continuamente de todo, y hasta en los momentos más dolorosos dejaba escapar su risa, con dulzura de bálsamo.
Margarita, una joven israelita, de ojos profundos, perfil purísimo, que tenía aire de gacela asustada y se estremecía cada vez que se le dirigía la palabra, como si todo le diese miedo.
Renné, una morena algo madura, calmosa, tan sosegada que parecía haber curado heridas mayores en la vida.
Elisa, una argelina de ojos grandes, naricilla picaresca y labios sensuales, muy pagada de su belleza, y que sin que ella se explicara por qué la miraba siempre hostilmente. (7)

Y, en segundo término, la caracterización de los soldados heridos:

Siguió la Invasión, la inundación de heridos, y en cada sala se formó como una especie de familia numerosa. […]. Había heridos de todas clases; algunos zafios, mal educados, cuyos dolores se tornaban como un rencor hacia las que los cuidaban, y procuraban herirlas con palabrotas y groserías. Generalmente las dulzuras de ellas acababan por ganarlos, se avergonzaban y se educaban. Muchos sentían el encanto superior de la compostura y la gracia de sus enfermeras, se envanecían de ser curados por señoritas, y no faltaba el que suspiraba al pensar que una vez curado no volvería a estar al lado de mujeres como aquéllas. Sentía cierta pena al pensaren su zafia mujer.
Había heridos alegres, comunicativos, siempre con ganas de hablar. Unos, sufridos, silenciosos, buenos; otros, invariables para pedir y quejarse. A veces algún silencioso que nada decía, que no pedía nada y que callaba siempre. Aquellos que, sin estar bastante enfermos para no poder hablar, eran los que no hablaban, impresionaban más, porque se pensaba que tenían algo que les hacía callar.
Los ciegos no permanecían allí; se trasladaban a hospitales especiales; era a ellos a los que se mimaba más de todos, parecía que se hacían más buenos, con un alma más tolerante, más espiritual. […]
A uno que se curaba y pasaba a la sala de convalecientes, sucedía otro grave: a un joven bien educado, le sucedía un ex apache o un campesino cuyo dialecto no entendía. Unas veces eran heridos en las piernas, otras en los brazos, en la cabeza, en el pecho. […] Entre todas las sensaciones dolorosas que experimentaba en el hospital, había una que no podía sufrir Solange, y que las aterraba a todas: la vista de un loco. No la impresionaba tanto un ciego, un rostro deshecho, uno de aquellos troncos sin pies, sin manos y sin lengua... nada como el loco. La locura era más irreparable que la muerte. El loco no quedaba ni siquiera convertido en héroe, se perdían su valor y su heroísmo; no merecía ni la

> cruz de guerra, ni una de aquellas lápidas, expuestas al por mayor en los escaparates. (9-10)

Como se observa, las enumeraciones, según afirma John Berger en *Cada vez que decimos adiós* (1997), son una manera de aproximarse secretamente a algo que no es lo que se está enumerando. La enumeración y la catalogación están pensadas desde las enfermeras, desde la imposición de la realidad y de las sucesivas experiencias que cada una de ellas atraviesan con el ingreso interminable de heridos. De este modo el relato gana en espesor, intensidad y aceleración extrema no solo por la dinámica de la guerra, sino también por la presencia omnímoda de la muerte. Asimismo, ambos procedimientos condensan ideología mediante una vocación didáctica sociológica como modo de determinismo, siguiendo la preceptiva naturalista de Émile Zola (2002).

El relato posee una narradora omnisciente que focaliza en las experiencias de Solange. Ya han transcurrido tres años de guerra y ella mantiene con el hospital una relación ambivalente; aquel es un espacio familiar y, a la vez, una prisión. Su estadía allí muestra cómo lo profesional y lo personal se confunden y se unen a partir de los sentimientos:

> Es que los sentimientos que animaban el hospital en los primeros días habían cambiado. La duración de la guerra había dado tiempo a pensar en otras cosas, a que volvieran al corazón de ellas los antiguos sentimientos, y los heridos también venían ya distintos de aquellos pobres muchachos que cayeron en el primer combate; no venían tan asustados, tan abrumados, tan atónitos como al principio; tomaban ya aquel estado de cosas como si fuese la normalidad, ansiosos de amor y de vida.
>
> Surgieron los pretendientes y los amores. Eran pocas enfermeras para novias de tantos heridos como se las disputaban. Sólo la piedad de ellas suplía el número engañándolos un poco, como un consuelo que se les debía; a veces, se despertaba un amor serio; pero en la mayoría de los casos, aquellas ilusiones acababan con la misma rapidez con que se engendraban. (14)

Además de esa transgresión piadosa, "V. El engaño" funciona como una ilusión para Solange, que conoce a Juan Mortier, un joven en estado crítico, cuya vida depende de una operación. Él la considera un ángel y una santa; creyó entreverla en sueños mientras combatía en las trincheras y afirma que fue herido para conocerla. Espera compartir su vida, pero no supera la intervención.

Si la muerte constituye una figura cotidiana e insaciable, el amor se convierte en una presencia nada fiable: "Solange miraba con cierta lástima los amores de las demás. Veía ya con miedo siempre el amor; callaba con ganas de gritar: «No os confiéis, la muerte acecha», porque le parecía que la muerte, más celosa de las felices, las buscaba con preferencia para herirlas" (20).

Como se afirmó, desde los títulos de los capítulos se puede leer la contaminación entre vida profesional y vida íntima. A la pérdida de Juan Mortier, denominada "VI. Viudez", aparece una nueva oportunidad —"VII. Renacimiento"—, con la admisión de un combatiente herido en situación desesperante. El personaje es Román: "Por eso aquella tarde era una cosa rara verla en el jardín acompañando a un convaleciente, casi un niño, barbilampiño, de aspecto delicado, algo femenino en su mocedad. […] Ella encontró lo niño que era, y sintió desde el

primer momento el impulso de una gran ternura materna. Cuando lo oía quejarse lleno de mimo, en vez de preguntarle, «¿qué quiere usted?», hubiera querido decirle, «¿qué deseas, hijo mío?» (20).

En efecto, la relación con Román, dadas las vicisitudes del diagnóstico y tratamiento, tuvo una extensión en el tiempo. Las condiciones eran otras y la posibilidad de paseos por el jardín les proporcionaba un espacio íntimo para conversar y amarse: "Sobre el alféizar de aquella ventana, abierta sobre el jardín, que desde allí daba impresión de profundidad como un gran bosque" (23). Esta suerte de *locus amoenus* le permitía a Solange atesorar momentos de eternidad y conocer el amor. En la continuidad de una política naturalista, los amores de Solange pueden ser considerados casos. En ambas experiencias, ciencia y amor se entrecruzan con recorridos diferentes, pero con finales melodramáticos.

Inmersos en la guerra, se verificaban problemas médicos que no acontecían en la vida civil; así, tanto médicos como enfermeras experimentaban por primera vez las infecciones que se producían durante el combate. A la acción lesiva del proyectil —la herida— se sumaban los restos de vestimenta y el barro, y —dada la inexistencia de penicilina u otro tipo de antibiótico— hacían que la infección se propagara hacia órganos internos, aceleradamente.

En relación con ello, Juan Mortier no superó la intervención quirúrgica pero la situación con Román fue diferente: "Así ella se dedicó por completo a Román. Los médicos le decían que estaba grave, y, desdichadamente, ya sabía ella lo que era el fallo de los médicos, que pocas veces se equivocaban. Román tenía una herida en el muslo y otra en el pecho, graves las dos, que le producían una fiebre alta y uno de esos delirios, semejantes a la locura, que tanto, la asustaban" (21).

Gracias a los cuidados de Solange, la herida del pecho fue curada, aunque el muslo necesitaba una acción radical: "Un día los médicos le advirtieron: la herida estaba enconada, iba peor, había unas manchitas alarmantes, sin una operación urgente la gangrena podía presentarse y sería imposible salvar la vida al enfermo. Los oía anonadada. —¡La gangrena! ¿Pero entonces? —Es preciso serrarle el muslo" (21).

Aunque la situación era crítica, la enfermera Solange solicitó un día de plazo para continuar con las curaciones y evitar así "la criminal mutilación del joven" (21). La apuesta supuso una entrega absoluta por parte de la protagonista que implicaban un acto de amor y un desafío a la voz médica masculina. De este modo y contra el plazo estipulado: "Siguió incansable todo el día y toda la noche su obra de curación. En vano las otras le aconsejaron y la subdirectora le ordenó que descansase, que iba a caer enferma. Siguió firme en su puesto obstinada en vencer al mal... Román estaba mejor. A los dos días el peligro de la gangrena había cedido; ocho más tarde entraba en franca curación. Los médicos lo contaban admirados a todos. Era una cura debida a la devoción de una enfermera. Ella le había salvado la vida y había evitado su mutilación. Bien podía decir que se lo debía todo a Solange" (22).

Es evidente que en la curación de Román puede leerse la pasión tanto en términos profesionales como personales; pero respecto de esta última, la pasión persigue un proyecto de felicidad. Denis de Rougemont en *Amor y Occidente*, a propósito de *Tristán e Isolda* analiza la importancia de las dificultades en el amor: "Sin obstáculos al amor, no hay novela [...] La felicidad de los amantes nos emociona sólo a causa de la expectativa de infelicidad que la acecha. Es necesaria esta amenaza de la vida y las realidades hostiles que distancia la felicidad en un más allá" (1993: 27).

Si bien Solange logró salvar a su paciente —a su amado— y atisbar un futuro feliz, fue la guerra la que volvió a negárselo. Román como un superviviente recuperado se reintegró al

frente de combate. En el último capítulo, "IX. El dolor de haber curado", ella manifiesta la tensión entre la enfermera y la mujer enamorada, entre la ciencia y el amor:

> Se daba cuenta de la responsabilidad en que había incurrido curando a su amante para devolvérselo a la patria. ¿Para qué lo había salvado? Debió dejar que le cortaran la pierna, enconar más su herida, agravar su peligro. Así lo tendría allí, cerca de ella. ¿Qué importaba su belleza?, mutilado sentiría sus labios, sus manos, su calor.
> Sin su empeño en evitar la amputación, ambos podrían ya haber escapado a su destino, y creer cumplida su obligación con la patria para ser felices.
> Ahora le parecía que había sacrificado su felicidad por aquellos prejuicios, no veía ya todo el amor y el desinterés que hubo en salvarlo, le parecía haber obedecido a un egoísmo. Creía que ella era la responsable de su desdicha. (Burgos, 1917b: 26)

Finalmente, como una ratificación de la impronta naturalista y melodramática y, tal vez, como una ironía, la narradora precisa:

> Llegó también para ella su condecoración. Uno de aquellos actos de exaltación en que reunidas todas en el gran salón, con la presidencia de su gran directora y de las autoridades, ante la concurrencia aristocrática, un general o un ministro, hablaba de los actos heroicos, del valor de los soldados, de la abnegación sublime de las enfermeras que daban su vida en la difícil misión que se imponían. En todos aquellos discursos se hacía resaltar, como fin principal de la vida, la deuda contraída con la tierra al nacer: La Patria.
> Esta vez había condecoraciones para varias enfermeras de las otras salas, una para Margarita y otra para ella. En el breve discurso del general que la colocó en su pecho, entre los aplausos de todos, se habló de la devoción con que salvó la vida a Román. Ella estuvo por gritar y arrancarse aquella cinta del pecho. Le hacía un efecto triste, le recordaba lo que hubiera querido olvidar. En el fondo de su corazón había una razón suprema de rebeldía contra todo aquello. (25)

A modo de conclusión

En *Pasiones*, la enfermería como ciencia del cuidado pone de relevancia en el campo de la salud la profesionalización de la mujer y, en términos de ciudadanía, el compromiso voluntario con su tiempo y su sociedad. Solange y sus compañeras están inmersas en una cultura del dolor y en una comunidad constituida por médicos, enfermeras y pacientes, formada como consecuencia de la Gran guerra.

A partir de una estética realista y naturalista, la vida de Solange pone en tensión la esfera profesional y la esfera privada, ambas son espacios de pasiones. En clave de melodrama, la trama enfrenta el deber con el amor; se configura así la otra guerra (íntima) de las mujeres, en la que los sentimientos son aplastados por la moral patriótica. En este contexto de destrucción y muerte, Carmen de Burgos rescata el nuevo posicionamiento social y económico de la mujer en la instancia bélica y en la esfera pública, incluyendo en la novela sentimental tópicos feministas.

BIBLIOGRAFÍA:

BERGER, John (1977). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

CLÉMESSY, Nelly (1983). Carmen de Burgos. Novela española y feminismo hacia 1920. *Iris*, *4*, 39-53.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1904). *El divorcio en España*. Madrid: Viuda de Rodríguez Serra.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1906). *La mujer en España*. Valencia: Sempere.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1911). *La misión social de la mujer*. Bilbao: José Rojas Núñez.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1912). *Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura*. Logroño: La Rioja.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1914). Colombine y Pierrot. En Carmen de BURGOS SEGUÍ, *Al balcón* (pp. 95-99). Valencia: Sempere.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1917a). El desconocido. *Los Contemporáneos*, *459*, 12, X.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1917b). Pasiones. *La novela corta*, *II,* 81.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1919). El fin de la guerra. *Los Contemporáneos*, *559*, XI.

BURGOS SEGUÍ, Carmen de (1927). *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Sempere.

DUCOMTE, Jean-Michel (2009). *La laïcité*. Toulouse: Éditions Milan.

FUENTES CODERA, Maximiliano (2014). Neutralidad e intervención: Los intelectuales españoles frente a la Primera Guerra Mundial (1914-1918). *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, *43*, 22-39.

HOBSBAWM, Eric (2007). *La era del imperio (1875-1914)*. Barcelona: Crítica.

LALOUETTE, Jacqueline (1997). El anticlericalismo en Francia, 1877-1914. En Rafael CRUZ (Ed.), *Ayer. Revista de Historia Contemporánea, 27*, 15-38.

ROUGEMONT, Denis de (1993). El mito de Tristán. En Denis de ROUGEMONT, *Amor y Occidente* (pp. 15-59). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA].

ZAVALA, Iris (2004). *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. Madrid: La Esfera de los Libros.

ZOLA, Émile (2002). *La Novela Experimental*. Barcelona: Península.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0014

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Ipostaze ale frontului în dramaturgia lui Ion Băieșu

Frontline Perspectives in Ion Băieșu's Theater

IRINA-NICOLETA NECHIFOR
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
irina.nechifor@yahoo.com

Cuvinte-cheie

suferință; război; spiritualitate; ființă; singurătate; sacrificiu; moarte.

.

Articolul de față își propune să demonstreze că dramaturgia lui Ion Băieșu depășește granițele timpului său, fiind expresia unui teatru modern. Intenționez să aduc în prim-plan imagini ale războiului, în câteva dintre textele autorului, acestea căpătând varii forme: de la conflictul domestic generat de o mistificare voită până la confruntarea atroce de lângă zidurile unei cetăți medievale. Autorul nu face decât să folosească pretextul războiului pentru a oglindi drama unor inși însinguraţi, vinovați de resemnare. În al doilea rând, drama războiului, proiectată în interioritatea acestora, conturează, în rama comicului, o profundă tragedie, care își găsește inspirația în literatura frontului, de exemplu cea a lui Curzio Malaparte. Analiza va evidenția conexiunile dintre atmosfera frontului și trăirile soldatului, care, în textele ambilor autori, afirmă încă o dată tragedia războiului. Pe ambele fronturi lupta este dramatică, iar emoțiile au un singur punct comun, iminența morții, reflectată prin ironie, satiră amară și pură luciditate. Așadar, acest articol va demonstra, că pe lângă receptarea sa în cronicile vremii sau în istorii ale literaturii, Ion Băieşu își afirmă reala sa valoare ca autor, prin sondarea unei tematici diferite, menite să redea forța dramaturgului de a contura psihologia umanului, printr-o întâlnire fericită și inspirată cu literatura războiului.

Keywords

suffering; war; spirituality; human being; solitude; sacrifice; death

This article aims to demonstrate that Ion Băieşu's dramaturgy transcends the boundaries of his time, being an expression of modern theater. I intend to emphasize the postulate of war which is subtly mirrored in several of the author's texts, taking various forms: from the domestic conflict generated by a willfull mystification to the atrocious confrontation near the walls of a medieval city. The author uses the pretext of the war to mirror the drama of lonely selves, guilty about their resignation. Secondly, the drama of the war, projected in their inner selves, outlines, beyond the comic frame, a huge tragedy, which finds its roots in the literature of the war, for example Curzio Malaparte's prose. The hermeneutic analysis will highlight the connections between the atmosphere of the front and the soldier's experience. On both fronts, the fight is dramatic and the emotions have only one common point, the imminence of death, rendered through irony and bitter satire, as well as pure lucidity. Therefore, this article will demonstrate that Ion Băieşu's theater offers, by rendering the image of the war, a realistic-psychological perspective on its contemporaneity, meeting the great literature.

Introducere

Ion Băieşu este un autor insuficient explorat în spaţiul dramaturgiei româneşti a anilor 70'-80', deşi piesele sale creează o lume diferită în contextul unei literaturi care a luptat pentru dreptul la afirmare, pentru o voce care să străpungă zidul cenzurii. Cu toate acestea, Băieşu este creator al unui teatru comic care ascunde derizoriul şi absurdul trăirii, atingând secundar, dar esenţial, tema războiului, care îi oferă posibilitatea să explice, să clarifice lacunele unui univers uman şi social dezbinat, deposedat de virtuţile sale primordiale. Autorul se află sub influenţa literaturiiitaliene, americane sau latino-americane sau rămâne profund ataşat de Franz Kafka, de al cărui roman *America* este fascinat, recitindu-l de patru ori: „Modele? Nu am modele, dar am fost copleşit, la prima lectură, de Malaparte, Hemingway, Truman Capote, Kafka, Saul Bellow. Apoi după ce am citit *Un veac de singurătate* m-am simţit copleşit de proza latino-americană. Cartea de căpetenie? De căpetenie nu am nicio carte, dar, dacă mă gândesc bine, singura pe care am citit-o de patru ori este *America* de Franz Kafka" (Băieşu, 1988: 3).

Se desprinde imaginea unui intelectual care accesează teritorii literare distincte din peisajul universal, concentrându-le într-o percepţie realistă asupra lumii contemporane. Formarea sa culturală, ca absolvent atât al Facultăţii de Filosofie, cât şi al celei de Filologie, facilitează analogii interesante şi creează posibilitatea unui demers interpretativ care să conecteze ficţiunea dramatică la marea literatură, pornind de la premisa că războiul este respins ca idee şi manifestare, dar devine parte componentă a lumii, o supratemă pe fundalul căreia se proiectează maladii, obsesii, suferinţe. De altfel, confesiunea lui Băieşu clarifică această problematică, oferind o premisă a interpretării: „Despre a fi sau a nu fi al omenirii? Problema e dificilă, greu de spus în câteva cuvinte. De altfel, însuşi Shakespeare n-a formulat-o ca o întrebare, ci ca o problemă, ca o chestiune (acesta este termenul original, în engleză). Războiul trebuie exclus ca alternativă. Ca idee. Ca posibilitate. De aici trebuie pornită discuţia: neadmiţând războiul, ce facem pentru a fi pace pentru totdeauna?" (3).

Fără a găsi o soluţie de a eluda războiul din existenţa umană, Băieşu nu face decât să redea prin personaje autentice şi evenimente sordide sau, dimpotrivă, neobişnuite, efectul distructiv al luptei asupra psihologiei umane. Aceasta influenţează în mod direct percepţia individului asupra lumii, atitudinea sa, rolul său în viaţa celorlalţi. Aşa cum se va observa în demersul hermeneutic, războiul face victime fizice, dar şi morale, însingurează omul şi îl izolează într-un egoism atroce al supravieţuirii, dar îi dă şi sensul absolutului, îl apropie de divin, în ciuda faptului că, în mod constant, acest individ respinge orice posibilă apropiere de sacru, considerând că viaţa sa este doar rezultatul unei neşanse, al unui fatalism care îi paralizează acţiunea, gândirea, simţirea.

Estetica războiului casnic

În *Chiţimia* războiul favorizează mistificarea, provoacă atât drama frontului, cât şi suferinţa individului, profund imoral. Tânărul se întoarce de pe front şi pretinde că ar fi altcineva, preluând viaţa şi identitatea prietenului său, pe care se presupune că îl vede murind, ba chiar el este cel care îl ucide, fără a se asigura ulterior că a reuşit să facă acest lucru. Planul decurge perfect, iar substituirea se va dovedi, după 20 de ani, un şir complet de nefericiri. Bântuit de imaginea prietenului său, cel dintâi are impresia că apare *mortul* care vine să îşi ceară viaţa înapoi, ceea ce creează un spaţiu ficţional ireal, al visului, al iluziei vizuale. Este întâlnirea dintre cei doi autentică sau zdruncinarea realităţii trebuie pusă pe seama halucinaţiei primului? Vica îl aude vorbind cu cineva, dar primul neagă, considerând că femeia este predispusă la crize emoţionale, care afectează liniştea căminului. Aroganţa împricinatului se vădeşte a fi o modalitate de a scăpa de responsabilitatea mărturisirii, pe care i-o promisese în urmă cu

douăzeci de ani. Acceptându-l drept logodnicul ei, chiar dacă ar fi existat unele nepotriviri în detaliile fizice sau de caracter, Vica se resemnează, capitulând înainte să lupte, ceea ce o face să piardă războiul şi să aştepte dezvăluirea adevărului. De altfel, ea este măcinată de această tergiversare şi este nerăbdătoare ca actualul soţ să îi mărturisească: VICA (disperată): „ Ah, Doamne Dumnezeule! Am stat cu tine douăzeci de ani, îndurând mizerie materială şi spirituală, aşteptând ziua când ai să-mi spui ceva, iar când vine, în sfârşit, ziua respectivă, tu refuzi! " (2003: 75). De altfel, spaţiul în care se desfăşoară viaţa cuplului accentuează tragismul acestei căderi psihice, încăperea pare ea însăşi un fragment din frontul unor lupte casnice, în care Vica îl acuză de propria nefericire: „VICA: Mi-ai otrăvit viaţa! Mi-ai otrăvit-o cu răutatea şi cu plictiseala ta!" (72).

În camera neîngrijită şi cu mobilă de prost gust, cuplul îşi consumă viaţa anostă, soţul, *un tip cu figura decavată* fiind absorbit de o invenţie care îl secătuieşte financiar şi mental şi care facilitează intrarea în scenă a altor figuri neobişnuite: profesorul, japonezul, filozoful. În fapt, trenul care va merge fără locomotivă din vârful unei pante, bizară invenţie, este doar un pretext nebunesc pentru o existenţă care doreşte să sfideze instalarea unui ritm anost, care duce treptat către dezamăgire, pierderea sensului. Cei trei camarazi în realizarea experimentului îi întreţin delirul, nebunia, nu de a gândi cu mintea lui, ci de a crede că poate a se sustrage destinului care îl urmăreşte şi care devine o manifestare justiţiară.

Revenind după 20 de ani, în episodul halucinant al fostului tovarăş de arme, tizul său nu face decât să accentueze delirul casnic, Vica îşi iese din minţi într-o fericire aproape extaziantă, iar actualul partener de viaţă conştientizează că trebuie sa schimbe această realitate, prin eliminarea, a doua oară, a prietenului său. Japonezul, partener de afaceri, un tip redus mintal, care se poate transforma în orice moment într-un ucigaş cu sânge rece, se oferă să o scoată din scenă pe Vica, alături de fostul logodnic, proaspăt întors de pe front: „JAPONEZUL: N-am înţeles o chestie: vreţi să-l lichidez total? Pentru că, în cazul acesta… dublez preţul..." (116).

Se pare că uciderea ar fi singura soluţie. Dacă, iniţial, Vica acceptă căsătoria din naivitatea unei solitudini pe care doreşte să o elimine, respingând ideea că ar fi putut rămâne singură, în final se desprinde de aproapele său, refuză să se mai subordoneze Celuilalt şi îşi asumă un destin individual, care, însă, pare să o coste viaţa. Finalul Vicăi este plauzibil, deoarece a ales să accepte prea uşor compromisul. Vica a călcat în picioare dragostea ca valoare fundamental universală, favorizând desfăşurarea fără limite a unui impostor lamentabil, de care rămâne ataşată douăzeci de ani. Gestul inconştient, semn al unei depline laşităţi, va fi plătit cu nefericirea, depresia şi viaţa.

Cu toate acestea, ieşirea din chiţimie ar fi putut da naştere altei poveşti în care destinul pretinsului logodnic să continue, având curiozitatea de a descoperi alt mod de a fi în lume. Este o metaforică desprindere de un mediu care a strivit-o constant şi care a redus-o la tăcere, anihilându-i personalitatea. Războiul este doar catalizatorul unor patimi, face posibilă această intrigă şi deschide un orizont în care, pe fundalul unei incertitudini date de depărtarea impusă, de traumele psihice şi fizice ale celor plecaţi pe front sau de cele sentimentale ale celor rămaşi acasă, se proiectează vieţi decimate, căzute într-o explicabilă, dar deranjantă solitudine.

Casus belli?

La poarta unei cetăţi medievale, din care a mai rămas doar o bucată de zid, semn că atacul a fost destul de puternic, doi soldaţi se regăsesc prăbuşiţi, disperaţi, fără vlagă, înfometaţi şi vegheaţi straşnic de un paznic atipic, care plesneşte de sănătate şi care îi priveşte condescendent, refuzându-le dreptul de a mânca. El are parte de un ospăţ aproape pantagruelic.

Străjerul este „zdravăn, bărbos, mustăcios şi guraliv", are o vitalitate nepotrivită în universul frontului, sfidând moartea prin înfruptare, în timp ce în faţa zidurilor soldaţii zac morţi de oboseală şi de căldură, cu zalele pe ei sau încercând să şi le scoată. Extenuaţi, consumaţi de eşecurile repetate de a se elibera de armura greoaie, soldaţii tânjesc după o fărâmă de mâncare. Soldatul consumă un os pe care îl mai mâncaseră alţi doi înaintea sa. Este disperat, aşteaptă un semn al milei divine, un rest din hrana Aceluia, supranumit *ăl de sus*, în spectrul dual al materialităţii, al concretului, dar şi în cel al unei ierarhii sacre, pe care individul totuşi o recunoaşte deşi este profund necredincios, ateu sau agnostic.

Într-un război al omului cu sinele şi cu aproapele, se proiectează ipostaza soldatului înfometat, dezumanizat, care a uitat cauza luptei sale, care nu găseşte o motivaţie de natură interioară. Este un conflict pe care îl reneagă, care îl seacă de puteri, care nu mai oferă sens niciunei căutări ale sale. Până la urmă, signaletica consumării rămăşiţelor altora dezvoltă şi alte semnificaţii care transpun, frazeologic, lumea paremiologiei populare din textele băieşiene („Cine poate oase roade") sau sensul tragicului aglutinat în aglomerări de cuvinte, validând corporalitatea precară, înfometarea, intimidarea, suferinţa: „a-i ajunge cuţitul la os", „a-i băga frica în oase", „a fi numai în piele şi os", „a-i trece cuiva os prin os". Anatomic, identitatea umană se constituie printr-o structură bine definită, esenţială pentru aceasta. Deposedată de învelişul carnal, fiinţa umană rămâne o structură scheletică, animată doar spiritual, sufleteşte de îmbibarea cu elementul haric, divin. Dar ce se întâmplă în cazul absenţei acestuia? Ce se petrece cu omul care luptă pe front şi care pierde sensul devenirii? Se împuţinează, se limitează la instinctul de a se hrăni, de a lupta pentru firimitură, pentru rămăşiţele care îl pot ţine în viaţă.

Soldaţii aşteaptă să iniţieze asaltul, deranjaţi de răgazul prea amplu care le permite să simtă şi mai puternic foamea sau oboseala. Maladia împăratului întârzie debutul luptei, stârnind revolta şi teama de posibilitatea unei amânări infinite. Dialogul soldaţilor reface simbolistica unei istorii ancorate în spaţiul silvestru ca expresie a rezilienţei de natură psihologică, a unui popor pe care nu îl pot cuceri:

> UN SOLDAT: Unde-or fi dispărut?
> ALT SOLDAT: Prin păduri, săracii. Popor necăjit, călcat din toate părţile. Dar cetatea asta n-am mai întâlnit-o până acum. De fiecare dată am trecut pe alt drum.
> UN SOLDAT: Dacă nu intrăm în ea azi sau mâine, aici ne rămân oasele. O foame ca asta n-am mai trăit de la penultimul asalt al Ţarigradului. (400)

Soldaţii nu au curajul de a intra în pădure pentru a-şi procura de mâncare, înţelegând caracterul închis, criptic al codrului care devine ţara opozanţilor. Acelaşi comportament care anulează limitele inteligibilului şi ale raţionalului se poate observa în cazul lui Gheorghe, umilul funcţionar, paznic al cetăţii. Într-o situaţie, dramatică, tragică, acesta nu se opreşte din mâncat, fiind admonestat de căpitanul care îl învaţă bunele maniere: „Măcar opreşte-te din mâncat cât stai de vorbă cu mine. Fii cuviincios" (401). Om simplu, detaşat, degajat în atitudine şi comportament, Gheorghe frizează preocuparea pentru misiunea pe care o are de îndeplinit, se arată vizibil deranjat de insistenţa de a i se explica o situaţie importantă care decide soarta cetăţii şi este educat lingvistic de căpitanul care nu ştie nici el bine sensul termenilor: „Împăratul m-a trimis să-ţi dau ultimul ultimatum" (401).

Cinic şi de o sinceritate debordantă, Gheorghe este deplin responsabil, nu face concesii, ascultă de superiori, de teama de a nu fi sancţionat. Dialogul dintre Gheorghe şi căpitan

transcende dimensiunea umană a conflictului, devenind o antinomie dintre culturi, generaţii, o parodiere subtilă a două moduri de gândire, care pun faţă în faţă două mentalităţi: străinul, considerat adversar, opozant, puţin cunoscător al lumii pe care o vrea supusă şi locuitorul cetăţii, om simplu, puţin educat, onest, obişnuit să îşi facă datoria până la capăt:

> CĂPITANUL: Dacă nu ne predai cetatea, cu tot ce-i în ea, în două ceasuri de-acum încolo, începem asediul. (Tăcere.) Care-i răspunsul?
> GHEORGHE: Păi nu ţi-am zis că nu poci să v-o dau? N-am dezlegare.
> CĂPITANUL: Dezlegare de la cine?
> GHEORGHE: Păi, de la ăi mari. De la pârcălab. Şi de la Măria-Sa. (401)

Umorul este modalitate de supravieţuire, Gheorghe devine un filosof al spaţiului său, care concepe o teorie a războiului, alternând registrele discursului prin trecerea de la expresia colocvială, relaxată, la erudiţia unui cunoscător al istoriei. Gheorghe este un soldat atipic, el nu respectă regula jocului. De cealaltă parte a baricadei, căpitanul îşi deplânge soarta şi critică sistemul în care este prins, atitudinea unui împărat cu o imunitate scăzută, victima adulterului constant al soţiei, un individ nefericit, pentru care războiul este doar o evadare, refulare a unor suferinţe imposibil de atenuat. Dialogul relevă ipostaza unei divinităţi casnice care îşi cheamă supuşii la Judecata de Apoi, în timp ce omul se află în căutarea Mântuitorului pe care îi este imposibil să îl găsească. Războiul decimează, anulează spiritualitatea, decorporalizează fiinţa, absorbită într-un vid absolut:

> GHEORGHE: Dar mormântul sfânt?
> CĂPITANUL: Păi pentru el ne batem de aproape cincizeci de ani, că suntem la a noua cruciadă. Şi care mormânt? Nu e nici un mormânt. N-a mai rămas nimic. Ne batem pentru nişte pietre şi pentru nisip. Oamenii de pe-acolo au fugit care-ncotro. Nimeni nu mai pomeneşte de Mântuitor. Numai noi am mai rămas cu nădejdea în el. (415)

În ciuda discrepanţelor dintre cei doi, soarta este aceeaşi, drama, trăită la fel, iar confruntarea ulterioară cu împăratul deschide o nouă perspectivă asupra războiului, care ar trebui să fie asumat de unii şi acceptat ca înfrângere de alţii doar din cauza superiorităţii numerice sau a faimei adversarului. Parcă peripatetizând pe marginea unei rămăşiţe de cetate medievală despre soarta românilor care îşi definesc destinul printr-o opoziţie extrem de curajoasă, Băieşu transpune dialogul dintre străjer şi împărat în sfera unei ironii fine care descentrează universul cuceritorului, incapabil să priceapă de ce i se opune rezistenţă. În acest context, un rol important este jucat de Mariţa, care poartă un nume predestinat periferiei, mahalalei, reflectând o personalitate opresivă, dominantă, fără remuşcări şi procese de conştiinţă, ea sărind în ajutorul bătrânului odată ce atacul începe: „MARIŢA (sare în faţă): Moşule! Dă-te înapoi, că spurcatul n-are chef de glumă, te străpunge cu ghiuleaua. (Cu o gură ascuţită ca o lamă.) De ghiulea să crăpaţi, lumânare la cap să n-aveţi şi ciorile să vă cânte prohodul, mişcilor!" (416). Intervenţia feminină are ecouri antice, dar şi creştine, conturând o ipostază sacră a spaţiului casnic, protectoare absolută a universului domestic, Mariţa, care îşi anulează prin gestul eroic orice posibilitate de a trece în derizoriu şi se salvează de penibil, în pofida naturii sale modeste. Absenţa viziunii nu o împiedică acum să lupte ca o leoaică pe metereze, uimind adversarul cu incredibila sa capacitate de a negocia finalul atacului:

„MARIȚA: Zi-i împăratului că îi dăm cetatea şi că ținem de bună făgăduiala lui de-a ne-o lăsa în bună stare. CĂPITANUL: Luaţi-vă garnizoana şi plecaţi!" (417).

Parafrazând o rezistență celebră din istoria medievală românească, asediul Cetății Neamțului, condus de regele Ian Sobieski în 1691, predarea cetății se defineşte sub aceeaşi incidență a lamentării, când dintre zidurile distruse ies doar câțiva copii care trag după ei o capră. Episodul istoric redă rezistența a nouăsprezece plăieşi care confruntă, cu mult curaj, armata polonă, până când sunt înfrânți. În ciuda capitulării acceptate de inamic, contra cruțării vieților nevinovate, Gheorghe din *Poarta cetății* sfârşeşte răstignit pe zidul acesteia, dintr-o aroganță a adversarului său, care nu a suportat înfrângerea. Derivând dintr-o ipostază biblică, bătrânul, care dă ultimele sfaturi celor rămaşi în viață, impresionează prin luciditate, anihilându-şi durerea fizică, pentru a purta sensul către o semnificație intrinsecă: drama răstignirii sale echivalează cu cea a mutilării unei societăți precare, în care individualul este înghițit de colectiv, strivit şi redus la tăcere în mod abuziv. *Àldesus* este invocat ca promotor al unei justiții divine, scena fiind construită apocaliptic ca revelație a cerului, a divinității, dar o formă de sublimare a concretului într-un abstract istoric. Aureolat de flăcările incendiului, Gheorghe se ridică la Cer, având chipul străfulgerat de o lumină divină, ca răspuns al invocării Măriei Sale, pe care îl roagă să devină salvatorul său. De observat că ateul Gheorghe îşi trăieşte atât de puternic drama însingurării, încât simțul acut al disperării îl poartă dincolo de palpabil, de concret. Este unul dintre puținele personaje băieşiene care întrevede, chiar dacă simple frânturi, dintr-o constelație a sacrului, pe care o percepe halucinant, ca o iluminare.

Momentul revelației divine este uimitor chiar şi pentru călău, care constată că victima îi scapă din nou printre degete. Gheorghe se înalță la cer într-un stâlp de foc, cu tot cu bucata de poartă pe care fusese răstignit. Tabloul sintetizează o imagine din sfera biblicului, amintind de Sfântul Ilie care se înalță cu trupul la cer, pe o căruță de foc trasă de cai:

> (Limbile pârjolului încep să-l cuprindă pe răstignit, dându-i suferințe fără seamăn. Deodată, chipul acestuia se luminează de fericire şi uimire): Măria Ta, m-ai auzit?! Ai venit?! Ai venit?!
> (În clipa următoare, poarta cetății se desprinde, troznind cumplit, dintre ziduri, cu Gheorghe cu tot, şi începe să se înalțe, dispărînd, apoi, în văzduh). (420)

El pleacă intempestiv, asemenea Vicăi, nici nu ar putea să dispară altfel din acest univers. Ieşirea trebuie să se facă spectaculos, aşa cum a fost şi rezistența sa în fața pericolului. Gheorghe este salvat spiritual sau are o halucinație în care domnitorul este însuşi Dumnezeu, care îi oferă mântuirea? Dacă avem în vedere ierarhia socială a statelor medievale, în care domnitorul era *unsul lui Dumnezeu*, ființă care guverna prin benevolența divină, putem afirma că revelația lui Gheorghe este o iluzie premergătoare morții. Conducătorul, care decide să nu se arate în luptă, are o apariție fulminantă, proiecție a devotatului său căpitan. Ambele personaje, Vica din *Chițimia* şi Gheorghe din *Poarta cetății*, sunt repudiate de un destin nefavorabil, deoarece nu au îndrăznit să iasă din tipar şi s-au predat în fața unor realități care i-au înghițit. Nu şi-au găsit spațiul libertății personale, pentru a suspenda timpul, care le-ar fi dat şansa la fericire, chiar şi în ultima clipă. Au ales să fie înghițiți de un război nedrept.

În umbra lui Malaparte

Regăsirea lui Curzio Malaparte printre autorii consideraţi de către Băieşu reprezentativi pentru lecturile personale descrie o juxtapunere simbolică cu textul autorului italian, o

similitudine nu atât tematică sau psihologică, cât una de compoziţie dramatică. Pe numele său real Kurt Erich Suckert, Malaparte, scriitor italian, aventurier şi ziarist, participă la Primul Război Mondial drept corespondent de război şi părăseşte frontul, grav rănit, ceea ce îi va afecta întreaga viaţă, dar nu îl va împiedica să continue munca de ziarist. Iniţial simpatizant al lui Musollini, se lămureşte repede cu privire la intenţiile conducătorului, iar Malaparte, al cărui pseudonim este o antinomie la numele lui Bonaparte, este un jurnalist activ, dușman declarat al lui Mussolini, dezicându-se definitiv de fascism în 1931 şi mutându-se la Paris, apoi la Londra, de unde revine în ţară la ordinul Ducelui, fiind închis pentru ecourile unei voci care vorbea contra regimului fascist. Odată ce începe ofensiva contra Franţei, Malaparte este trimis pe front în calitate de corespondent de război, ceea ce îşi va pune amprenta asupra prozei sale, care devine o tânguire a unor suferinţe atroce, a unei singurătăţi terifiante, în care omul se vede prins într-un mecanism absurd pe care nu îl poate învinge. Stupiditatea războiului, sensul tragic al desfăşurării sale, drama unei umanităţi pierdute sunt redate în romanul *Soarele e orb*, radiografie a frontului, realizată în stilul sobru, solemn, dar emoţionant al naraţiunii realist-psihologice. Romanul este scris pe două voci, una a unui narator care explică decoruri, atitudini, reacţii ale personajelor sau metamorfoze interioare, dând impresia unei desfăşurări scenice, care întâlneşte pe alocuri dramatismul relatării lui Băieşu şi cealaltă a povestitorului clasic, care urmăreşte un fir al evenimentelor bine ancorate spaţial şi temporal. Utilizînd aceeaşi formulă a parantezelor, asemenea unor didascalii narative, Malaparte face o incursiune în atrocitatea războiului şi defineşte spaţiul frontului ca un infern al trăirii şi acţiunii: „Maiorul Loffredo umblă cu capul în pământ, vorbind cu el însuşi, şi căpitanul se întoarce din când în când spre (coloana, ca un uriaş animal cu botul de aramă, fulgerul crud şi dulce al ochilor oblici, râsul palid aldinţilor galbeni, rânjetul fălcilor înspumate)" (Malaparte, 1967: 56). Imaginea soldatului înspăimântă şi creează un intertext metaforic cu spaţiul scenic. În oglindă, cele două ipostaze se reflectă una în conştiinţa celeilalte, chiar dacă fac parte din arealuri şi spaţii culturale diferite:

> […] omul şi catârul au pierit în norul galben al exploziei: (şi iată că din acel nor galben artileristul iese mergând încet cu faţa foarte palidă, întoarsă spre cer, merge încet-încet, vorbind cu glas tare, cu braţul stâng lăsat de-a lungul trupului, cu mîna dreaptă sprijinită pe piept în dreptul inimiii, vorbind cu glas tare, şi nimeni nu-i înţelege vorbele, nimeni nu merge să-l întâmpine, toţi ştiu că e mort, că e zadarnic să-i sară în ajutor, e mort acum, merge ca o piatră, ca un arbore, gura lui e acum departe, dincolo de vale, dincolo de munte. (89-90)

Incipitul piesei lui Băieşu zugrăveşte o realitate pe cât de sordidă, pe atât de absurdă, în care soldaţii prăbuşiţi la poarta cetăţii trec prin supliciul extenuării:

> Sunt zdrobiţi de oboseală şi de căldură. Unii şi-au scos armurile pe jumătate, alţii se chinuie să şi le demonteze.
> UN SOLDAT: (către alt soldat): N-ai o cheie de paişpe?
> ALT SOLDAT: (adormit): Ce vrei să faci cu ea?
> UN SOLDAT: Să-mi scot o mână.
> ALT SOLDAT: N-am. Mi-au furat-o. Nu mai am nici patentul, nici şurubelniţa. O să mor sufocat. (2003: 399)

Ceea ce reuşesc cele două fragmente să ne explice este că omul ajunge în această situaţie, întrucât războiul nu îi dă nicio şansă, iar ceea ce face este un rezultat al propriei conştiinţe. Războiul este generat şi întreţinut de om. El este produsul crizei pe care o trăieşte, dar căreia nu i se poate sustrage, întrucât sistemul este prea puternic pentru a-l putea învinge. Omul comun nu poate spune nu conflictului în care este forţat să intre, în ciuda opoziţiei sale mentale, emoţionale. Există alţi oameni mai puternici decât el, care îi dictează, care îi programează calea, pas cu pas, oameni avizi de putere care deschid un drum al distrugeriii. Dar există şi acceptarea, alegerea căii, fără a stimula conştiinţa, responsabilitatea, gândirea. Crezând că îşi poate controla viaţa, individul acceptă ce i se întâmplă, fiind convins că trăieşte o fatalitate absolută.

Este omul contemporan, încorsetat în rigiditatea unei obişnuinţe de a conduce, de a guverna? Odată ce pierde această calitate se simte inutil, nepotrivit în lumea sa? Răspunsul ar putea fi conţinut în fragmentul: „Omul contemporan s-a instalat comod într-un cimitir de concepte, într-o reţea de logică, într-o cămaşă de forţă, în fond, pe care nu o resimte ca o închisoare; e un fel de Laocoon instalat confortabil în nodul de şerpi care se încolăceşte din ce în ce mai strâns în jurul lui" (Lovinescu 1999: 20).

Fizionomia războiului traduce imposibilitatea insului de a fi el însuşi, descriind o realitate deformată a existenţei sale. Băieşu reuşeşte să surprindă, cu mijloacele comicului, o reală mască a tragicului, această dinamică a universului care stă sub semnul luptei. Indiferent dacă este un conflict de natură interioară, ca în cazul Vicăi sau unul armat, care îl priveşte pe Gheorghe, paznicul cetăţii, ambele ipostaze se întâlnesc în locul comun al nepotrivirii omului cu lumea căreia îi aparţine, cu destinul pe care îl trăieşte schizoid, în absenţa libertăţii de exprimare sau a sincerităţii.

Exceptând-o pe Mariţa, personaj în *Poarta cetăţii*, care pare a-şi lua soarta în propriile mâini sau pe Japonezul dispus să curme o viaţă pentru a împiedica o divulgare cu repercusiuni dramatice, figurile teatrului băieşian al războiului devin imagini de luptători pe frontul dezamăgirii şi soldaţi dispuşi să capituleze. Întâlnirea cu proza lui Malaparte confirmă această ipostază a învinsului, cu toate că în proza autorului italian dramatismul este unul profund şi nu cunoaşte modalităţi de a fi mascat.

Naraţiunea cu accente psihologice dezavuează complet imaginea unui soldat care va muri în luptă, convins că serveşte unei cauze naţionale. Romanul *Soarele e orb* poate fi considerat un poem al suferinţei, dar şi un reportaj de factură realistă, menit să redea adevărul despre cruzimea războiului. În prefaţă, autorul afirmă:

> Nu i se poate cere Soarelui să sufere împreună cu noi, să se înduioşeze de suferinţele noastre, nu i se poate cere să fie bun, drept, milostiv. Soarele e orb. La urma urmei, noi înşine, poate pentru prima oară în îndelungata noastră istorie, ne aflăm, lipsiţi de orice ajutor, de orice pretexte, de orice justificări, sub ochiul orb al destinului, sub acel ochi care ne priveşte ţintă fără să ne vadă, care luceşte impasibil în afara şi înlăuntrul nostru, deasupra capetelor noastre, deasupra adîncurilor conştiinţei noastre. Şi e inutil să-l invocăm pe Cristos împotriva acestui alb ochi orb, fără pleoape şi fără gene, nemişcat pe cerul pustiu al conştiinţei noastre. (Malaparte, 1967: 11)

Implorând mila divină, soldatul acceptă că este captiv frontului şi că Dumnezeu este orb la cerinţele sale, de aceea continuarea luptei este decisivă, iar sacrificiul iminent. Se întrevede şi

aici un soi de fatalitate, dar izvorâtă dintr-o suferinţă imposibil de eludat, din obligarea omului să lupte într-un război care nu este al lui.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre figurile din *Chiţimia* sau despre căpitanul cetăţii medievale. Ei rămân devotaţi cauzei proprii care îi scoate din anonimat, dar îi proiectează într-o lume bizară, falsă: soţul este demascat şi recurge iarăşi la crimă, iar Gheorghe luptă pentru Măria Sa, ce apare într-o viziune cu iz apocaliptic. Niciunul nu păstrează sensul realist al luptei. Pentru niciunul frontul nu este o transpunere a unor convingeri, ci doar un mod de a vieţui, de a se simţi importanţi, de a fi valorizaţi de superiori.

Concluzii

În cele din urmă, se poate afirma că ilustrarea temei războiului în teatrul lui Ion Băieşu este o transpunere veridică a problematicii existenţiale a omului modern, reflectând suferinţele şi limitările sale, compromisurile sau tendinţa de a se lăsa copleşit de evenimente. Personajele sunt ipostaze ale unor soldaţi aflaţi pe front independent de voinţa lor, supuşi unor cazne inimaginabile atât fizice cât şi emoţionale, prinşi într-o luptă atroce, dar iraţională. Prin războiul în care este implicat, omul se defineşte, are posibilitatea de a afla cine este, deşi, în repetate cazuri, refuză să admită ce a devenit. Războiul şi valenţele tematice ale acestei realităţi contemporane îl aduc mai aproape pe dramaturgul român de literatura universală. Dacă în *Chiţimia* sau *Poarta cetății*, individul este subminat de celălalt, devine victimă a indiferenţei sau a cruzimii aproapelui, în proza lui Curzio Malaparte, se poate recunoaşte o ipostază similară. Sub veghea unui soare orb, soldatul nu mai caută justificări, devenind, de asemenea, un nevăzător, care se aruncă inconştient într-o luptă pe care nu o poate controla. S-ar putea spune că Băieşu reuşeşte, cu mijloacele dramaticului şi într-un areal cultural diferit, să redea acelaşi adevăr al unei realităţi dureroase. Este poate preocuparea cea mai pregnantă a autorului român, mărturisită, de altfel cu seninătate: „Crezul de scriitor? Adevărul. Adevărul în starea lui emoţională, frustă" (Băieşu, 1988: 3).

Considerând că războiul relevă ceea ce este mai profund în om, poziţionându-l faţă în faţă cu sinele şi devăluind adevărul trăirii sale, se poate afirma că teatrul lui Ion Băieşu reuşeşte să exprime în mod simbolic, prin situaţii de viaţă şi personaje unice, psihologia umanului în secolul al XX-lea. Textele sale reflectă realele pericole ale acceptării unui război de care omul se simte străin, precum şi consecinţele unei indiferenţe care duce la capitulare sub imperiul presiunilor sistemului social şi istoric.

BIBLIOGRAFIE:

BĂIEŞU, Ion (1988). Interviu. *Revista Tribuna, 31:3*.

BĂIEŞU, Ion (2003). *Teatru*. Bucureşti: Editura Muzeului Literaturii Române.

LIICEANU, Gabriel (2019). *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*. Bucureşti: Editura Humanitas.

LOVINESCU, Vasile (1999). *Monarhul ascuns (permanență și ocultare)* (2-a ed.). Iaşi: Institutul European.

MALAPARTE, Curzio (1967). *Soarele e orb*. Traducere de Geo Dumitrescu. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0015

AIC
33 • 1/2024
2024 AIC

Poétique de la guerre dans *Le Retour imaginaire* d'Atiq Rahimi

The Poetics of War in *The Imaginary Return* by Atiq Rahimi

OUTHMAN BOUTISANE
Université Moulay Ismaïl, Errachidia
o.boutisane@umi.ac.ma

Mots-clés

Atiq Rahimi ; guerre ; exil ; mémoire ; violence.

Le Retour imaginaire va bien au-delà du simple témoignage. Atiq Rahimi fait de ce récit l'image de sa souffrance intérieure et de son attachement à ses origines fondatrices. En revenant à son pays natal après une douloureuse expérience d'exil, il découvre un autre Afghanistan où les quartiers et les murs des maisons gardent encore les traces de la guerre. Au-delà de la narration de certains événements historiques, il réinvente le passé pour reconstruire son identité recherchée, incarnée symboliquement par la métaphore de la cicatrice. La guerre constitue un thème majeur de son œuvre, représentée par une recherche perpétuelle des origines à travers laquelle il aborde des problématiques multiples : l'exil, la mémoire, le souvenir, la mort et la nostalgie. *Le Retour imaginaire* est, en effet, un récit autobiographique qui s'inspire de la guerre en tant qu'expérience réellement vécue pour mettre en scène l'errance d'un sujet blessé, déraciné et nostalgique.

Keywords

Atiq Rahimi; war; exile; memory; violence.

The Imaginary Return goes far beyond mere testimony. Atiq Rahimi makes this story the image of his inner suffering and his attachment to his founding origins. Returning to his native country after a painful experience of exile, he discovers another Afghanistan, where the neighborhoods and the house walls still display the marks of war. Beyond the narration of certain historical events, he reinvents the past in order to reconstruct his sought identity, symbolically embodied by the metaphor of the scar. War is a major theme in his work and it is represented by a perpetual search for origins through which he addresses issues such as: exile, memory, recollection, death and nostalgia. *The Imaginary Return* is, in fact, an autobiographical story inspired by war seen as a real, lived experience meant to stage the wandering of a wounded, uprooted and nostalgic subject.

Introduction

La guerre constitue une expérience difficile qui s'impose dans le discours de ceux qui ont vécu la violence, la cruauté et la torture. Nombreux sont les écrivains qui ont fait de la guerre une expérience esthétique. Pour Luc Rasson, « la littérature est sans doute l'instrument le plus apte à transformer la guerre en une expérience esthétique » (1997 : 13), c'est-à-dire que le pouvoir de la fiction et de la création littéraire permet de se réapproprier le réel et de revivre la même expérience en écriture. En effet, la littérature est le lieu où l'écrivain retrace son parcours, revendique ses appartenances, brise son silence, fait de sa mémoire le moyen pour transposer des images réelles d'une souffrance vécue, parce que c'est à travers le processus de la mémorisation qu'il crée une dialectique complexe entre l'histoire racontée et le texte, entre la remémoration et l'énonciation, entre le présent de l'écriture et le passé d'une identité recherchée.

En écrivant la guerre, il y a toujours une volonté de traduire par la force des mots la cruauté, la souffrance et la désolation. Les instruments de l'écriture permettent aux différentes littératures d'interroger les thèmes de l'exil, de la destruction insensée, de la violence meurtrière et de la mort absurde. De ce fait, la mise en fiction de la guerre engage les romanciers, selon Goldmann, à représenter une réalité sociale vécue, précisant que « l'écrivain ne développe pas ses idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire et que les possibilités de cette création ne dépendent pas de ses intentions mais de la réalité sociale au sein de laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer » (1964 : 239). Dans ce sens, tout écrivain se cherche un discours à la hauteur de ses inquiétudes et des préoccupations des siens. Un discours d'engagement où l'écriture devient le miroir fidèle de la noirceur des temps, du déracinement, de la violence et de la mémoire. L'intérêt que portent les écrivains contemporains au sujet de la guerre tourne autour de la question de l'appropriation du réel, et de la manière dont la littérature, en tant que fiction qui s'approprie le réel, devient réelle.

Il s'agit dans toute littérature de guerre de partager l'absence irrécupérable qui sépare le sujet écrivant de sa terre natale et les mettre en réflexion. Cette séparation se vit et se revit en permanence à travers le silence, le vide, l'exil et l'errance. Ainsi, la représentation de la guerre passe inévitablement par la représentation de soi, la reconstruction de l'espace désespéré et agonisant du temps colonial, le statut du revenant, d'absent retrouvant ses traces dans l'écriture. Si la guerre se présente comme une thématique majeure dans la littérature contemporaine, c'est parce que, comme le dit Dominique Viart à propos de l'œuvre de Claude Simon, l'écrivain trouve dans la guerre son origine et sa nécessité (2010 : 178). En effet, la guerre est souvent prise comme expérience essentielle qui tire sa force de l'infondé radical qui la fait s'exprimer dans l'écriture comme négative, c'est-à-dire comme lieu de tourments, de paradoxe et de vie infernale.

Dans les textes d'Atiq Rahimi, la guerre est l'affaire d'un vécu, psychologique et événementiel. L'auteur met en scène des personnages en confrontation réelle avec la guerre telle qu'elle est vécue par lui-même en tant que mémoire d'un traumatisme inoubliable. Par une écriture fragmentaire, il retrace les chemins de sa quête identitaire impulsée par une nostalgie profonde d'espaces ensevelis, évoqués par le biais du rêve et de la mémoire. Toute œuvre de fiction possède, selon Ricoeur, « une visée qui par des techniques narratives, porte le texte au-delà de lui-même » (1984 : 164-165). En effet, la visée des textes rahimiens est de faire d'une expérience racontée une expérience universelle vu que la guerre est un événement majeur dans toute littérature. Toutes les pages du *Retour imaginaire* font place à des lieux de mémoire où

l'auteur a enterré les souvenirs de son enfance. Ce texte est le récit d'un lien douloureux et tragique avec le pays natal, victime d'une guerre sans fin.

Nous tentons dans cet article de montrer l'importance de l'inscription de la guerre dans *Le Retour imaginaire* en tant qu'élément déclenchant une quête identitaire et mémorielle. Il s'agit de cerner ce que peut être la relation entre le temps, la guerre et le retour en Afghanistan, lieu incontournable des origines et des références socioculturelles du sujet écrivant.

La guerre dans la littérature afghane

Le regard profond que portent les textes afghans sur la guerre se construit à travers une remise en question d'une réalité vécue par plusieurs générations, caractérisée par la déception, le mal-être et la désespérance. La guerre constitue une caractéristique majeure de la littérature afghane contemporaine, et un élément déclencheur de l'errance entre la mémoire et l'imaginaire, l'identité et l'exil. Les romanciers afghans font de la guerre une nécessité pour écrire et exprimer, à travers des textes poignants, la souffrance d'un peuple condamné à la terreur, à la mort absurde et à la misère. Des romanciers comme Atiq Rahimi, Khaled Hosseini ou encore Mohammad Hossein Mohammadi, inscrivent la guerre dans leurs textes pour représenter leur quête identitaire en évoquant, par le biais du rêve et de la mémoire, les territoires intimes de la nostalgie profonde et du bonheur perdu.

La guerre est un repère historique incontournable qui suscite pour les romanciers afghans une force d'affirmation des origines et une volonté pour démasquer la réalité contradictoire de l'Afghanistan. Ils écrivent la guerre dont l'objectif est de reconstruire les fragments d'une mémoire collective à la lumière du présent infernal. Dans la majorité des textes, les traces de sang, les bruits des bombardements, les silences de la peur, les cris de la souffrance marquent les événements historiques qui ont bouleversé le pays et deviennent le cadre spatio-temporel de la narration. Le destin des personnages s'affronte au rythme des armes, le rêve aux murs des cauchemars et les corps démantelés s'abîment dans le chaos. Les romanciers afghans n'ont pas choisi de mettre en scène l'horreur de la guerre pour faire de l'écriture une expérience esthétique, mais pour dénoncer la situation sociopolitique d'un pays pris en otage ainsi que l'abus de pouvoir du régime oppressant.

Dans les romans de Khaled Hosseini, la vie et le destin tragique des personnages représentent une éclairante allégorie de la guerre d'Afghanistan. Son écriture dédouble les parcours et introduit le profane dans le sacré, l'absence dans la présence, la mort dans la vie, le malheur dans le bonheur, ce qui donne à ses protagonistes une épaisseur bouleversante. En fait, pour Hosseini, l'écriture de la guerre est déjà en soi une revendication de son identité et une réconciliation avec sa culture et ses origines. Dans *Mille soleils splendides*, l'auteur nous ramène à la réalité d'un pays où, malgré les coups de la guerre et de la haine, la lumière ne s'éteint jamais.

La littérature afghane, animée donc par le désir de donner un sens au temps perdu, à l'histoire ensanglantée, aux rêves banalisés par l'écriture est à la recherche de ces instants éphémères dans la poussière des souvenirs. L'Afghanistan serait-il, comme on peut le lire dans *Les Figues rouges de Mazâr* de Mohammad Hossein Mohammadi, ce lieu d'antan où les Afghans avaient la possibilité de rêver et de vivre en amour et en paix ? Aujourd'hui, après les terribles ravages perpétrés par la guerre, il n'est que symbole du sang versé et de la tragédie afghane.

L'étroite relation entre l'écriture et la dénonciation de la guerre est le signe d'une responsabilité et d'un engagement des romanciers afghans vis-à-vis de leur peuple pris en étau entre pauvreté et violence meurtrière. Atiq Rahimi accorde une grande importance à la

guerre, non seulement comme une thématique et un sujet toujours d'actualité en Afghanistan, mais comme un espace visible de la violence que subissent les siens dans leur vie quotidienne. C'est à travers la guerre que le silence des personnages devient abordable sur le plan de la représentation et de la langue. La guerre en tant que cadre de la narration nous permet ainsi d'observer les contradictions sociales d'un pays conservateur jusqu'à l'obscurantisme.

Poétique de la guerre dans *Le Retour imaginaire*

Les récits de l'écrivain afghan Atiq Rahimi sont caractérisés par une sorte de violence textuelle qui fait de la guerre l'élément constitutif de la narration. Dans la plupart de ses textes, l'auteur enracine le destin des personnages dans des espaces marqués par la brutalité et la violence. La guerre est vécue comme un fait ordinaire du quotidien des Afghans depuis plusieurs décennies. L'auteur représente la guerre sous la forme des images picturales qui reflètent une réalité accablante. Ce rapport entre la guerre, élément d'une réalité vécue, et le texte écrit devient véritablement intéressant parce que la guerre est appréhendée comme miroir de contradictions sociales, d'histoire, de sensibilités et de forces mettant en question le rôle de l'écrivain et la finalité de son écriture. Pour Atiq Rahimi, raconter la guerre, c'est réinscrire, dans l'histoire de ses personnages, l'histoire de son pays.

En écrivant la guerre, l'auteur transpose sa propre expérience et celle des autres pour raconter le désastre, faire face au chaos et reconstruire l'identité collective. Dans *Le retour imaginaire*, l'auteur décrit les affres de la violence en reconstruisant les fragments d'une mémoire fragile. Les mots illuminent la noirceur des images pour retracer son retour à la terre natale. En alliant récit et photographie, Rahimi ouvre sa démarche créative sur plusieurs interprétations et fait de son œuvre un retour vers les origines perdues et retrouvées où le réel confronte le passé, les beaux souvenirs brisés par le chaos, la nostalgie mêlée aux larmes de la séparation :

> Tout ce que croise mon regard dans mon pays natal n'est que ruines et désolation, flammes et sang. Tout ce que j'entends du passé n'est que guerre et malheurs, vengeance, fratricides… Mais où donc est cette ville douce dont me parlaient ma mère, mon père, les voisins, les inconnus. Où est passé ce que j'en avais gardé en mémoire. Cette ville dont tout le monde parle et dont tu rêves, c'est une ville invisible, c'est une ville dont les désirs sont déjà des souvenirs. (2005 : 118-119)

Le Retour imaginaire devient alors le récit de multiples témoignages sur la guerre et ses malheurs. Rahimi se fait le témoin d'un pays condamné à la fatalité de la violence, à l'amertume de la souffrance en traversant des quartiers, des villages et des villes ravagés par la guerre. Porté par une sorte de cataclysme, ce récit est le miroir de l'invasion soviétique et de la guerre civile qui s'est ensuivie. L'auteur cherche à revivre la douleur vécue par les Afghans en dévoilant la sienne :

> – Avant toi de nombreux photographes sont venus ici et ont tiré de superbes photos de ces blessures.
> – Mais moi, ce n'est pas la beauté que je cherche. Je cherche à faire revivre le sentiment que l'homme éprouve en regardant une cicatrice. Chaque fois que nous voyons une cicatrice nous ne pouvons nous empêcher d'en repenser la douleur.
> – S'il s'agit de ta propre cicatrice.

> – Justement, ce sont mes cicatrices que je cherche à retrouver. (2005 : 22)

La répétition du mot « cicatrice » n'est pas anodine. Ce mot est chargé de significations et incarne non seulement la relation de l'auteur à un passé douloureux, mais représente un sentiment de regret ressenti par tous les Afghans en exil. A travers cette répétition, l'écriture devient une forme de cogitation sur le passé, sur le soi, sur ses tourments, sur le pays natal. L'auteur met en face de lui son autre absent, son passé et son présent dans un infini entretien de soi à soi. Chercher sa propre cicatrice, c'est revisiter le passé pour revivre le poids de la guerre sur les corps et les âmes, et qui a entraîné la brisure brutale des liens familiaux et sociaux et la destruction du patrimoine architectural national. La cicatrice en ce sens est la trace, l'empreinte des expériences vécues pendant la guerre. L'auteur nous situe donc au cœur d'une époque où les ombres des ruines et les mots prennent forme selon son propre ressenti et son désir de faire de son déracinement une image similaire du chaos-monde. Cela témoigne de la sincérité et de l'authenticité de l'écriture chez Rahimi, qui, par son réalisme et le caractère historique des thématiques abordées, fait de son récit une œuvre abondante de lectures et d'interprétations. Chez Rahimi, il y a cette recherche perpétuelle du passé sous les décombres de la guerre. Dans son roman *L'Invité du miroir*, il cherche la même cicatrice, celle de l'Histoire de son pays :

> Non, ce n'est ni par hasard ni par nécessité si je me trouve ici, au Rwanda, pour tourner un film sur les prémices du génocide. Il y a autre chose. Un autre élan. Indéfinissable. Parce qu'il m'est venu du dehors, d'un ailleurs. C'est un appel, une convocation, dirais-je, pour que je regarde et re-touche les cicatrices de l'Histoire dans un pays qui, tel un miroir, invite l'humanité à s'y contempler, à découvrir ses blessures, et à se re-connaître dans ses horreurs et ses douceurs. (2020 : 13)

Synonyme de douleur et de blessure pour les Afghans, la guerre est souvent vécue comme une fatalité qui bouleverse leur vie. Elle les pousse à fuir leurs pays pour ne pas être opprimés par le régime au pouvoir. L'auteur dévoile sa déception en découvrant un pays en ruines qui ne ressemble en rien à l'Afghanistan où il a passé son enfance. Un Afghanistan qui provoque chez lui un sentiment d'étrangeté et de perte avec l'échec de sa quête identitaire :

> Dans l'exil mon identité n'existait plus qu'en esprit. Aux marges du temps. J'ai voulu retourner pour trouver mon identité dans l'Histoire, dans le corps du temps, dans la terre, dans ta chair. Chacun de nous croyait qu'en nous retrouvant notre identité serait réunifiée. Or non. Nos expériences ont été différentes. (…) Et nous nous quittâmes une nouvelle fois. (2005 : 120)

Même si le retour de l'auteur à la terre de ses origines était bien vrai, il y a une forte connotation dans le titre de son œuvre qui renvoie symboliquement à la fuite du temps, à une quête identitaire à la fois réelle et fictive, mais aussi à l'idée d'une errance perpétuelle en Afghanistan ou ailleurs. Dans *Le Retour imaginaire*, le retour au pays natal se fait à travers le cheminement de la guerre où l'auteur rencontre l'autre version de lui-même, son double. L'auteur reconstruit son identité à travers les fragments de souvenirs de son personnage. L'utilisation massive des répétitions, des métaphores et des comparaisons donne à la narration son caractère brouillé, confus et, par conséquent, labyrinthique.

Le sang, les larmes et la guerre sont des éléments caractéristiques de la majorité des récits écrits par Atiq Rahimi. Dans *Le Retour imaginaire*, le fantôme de la guerre existe dans les souvenirs et les regards des enfants qui apprennent la mort dès leur premier souffle. En revenant au bercail, le personnage n'a pas trouvé les mots justes pour décrire les ruines, la pauvreté et la nébulosité de l'espace. En effet, à cause de la guerre, l'auteur a choisi le chemin de l'exil et de l'étrangeté :

> Toute cette poésie que la terreur et l'oppression rendent inutile, je l'avais dissimulée au fond de mes yeux. Tout à l'heure quand le passeur nous a dit de regarder en arrière – et nous avons regardé et pleuré – les mots s'en sont allés avec les larmes. Ils ont glissé sur le sol. Ils ont disparu dans la neige. Sans eux, où que j'aille, je serai un étranger, plus étranger que les étrangers ! (2005 : 12)

Dans ce passage, les larmes sont incontestablement une manifestation physique d'une tristesse profonde. Incapable de couper le cordon ombilical et de traverser les frontières de son pays, le personnage se présente en tant qu'étranger une fois qu'il traverse ces frontières. Cette sensation est l'expression d'une séparation pénible qui poignarde le cœur du personnage parce qu'il s'agit d'un destin qu'il n'a pas choisi et qu'il ne veut pas subir. L'exil suscite donc chez lui le foisonnement des sentiments et le désir de reforger une identité à travers l'imagination. Conscient de son sort, des sentiments opposés ne cessant de l'agiter, il sombre dans un regret accablant. De plus en plus étranger, poussé par sa nostalgie et recherchant tout le temps la possibilité d'un retour urgent pour soulager sa douleur.

La guerre est souvent mise en arrière-plan et se manifeste implicitement dans les propos du personnage, car la sensation de l'étrangeté qui l'habite n'est qu'un résultat de la guerre. Il y a, dans la littérature de Rahimi, une volonté forte de lier écriture de soi et passé de son pays. L'écriture autobiographique qui caractérise son texte, de ce point de vue, déplace la représentation de soi vers la représentation d'une étrangeté collective. Dans *Le Retour imaginaire*, le récit d'exil et d'étrangeté se marquent de tours interrogatifs et exclamatifs reflétant la perte du personnage dans le temps et l'espace. Conscient de son état, il porte son regard sur lui-même pour s'interroger sur sa relation avec son pays, méditer sur ses sentiments, réécrire son expérience, en un mot, pour témoigner. Il s'agit d'une cogitation autobiographique venant du désir de faire de l'étrangeté et de l'exil le reflet de la séparation et de la guerre. En effet, l'auteur ne cesse d'exprimer son étrangeté profonde à travers *Le Retour imaginaire* :

> Je n'ai plus personne dans ma terre natale. Le seul lien avec ma patrie c'est le corps de mon frère et les souvenirs que j'avais conservés si jalousement dans un coin de ma mémoire. Et à présent le corps de mon frère est en exil et tous mes souvenirs égarés dans ces ruines… je suis plus étranger qu'un étranger. (2005 : 116)

Ce sentiment d'étrangeté s'impose et se révèle ici comme le résultat d'un changement d'espace. Le sujet écrivant est donc un étranger qui se sent « plus étranger » loin de son pays d'origine. Cette nostalgie du pays comme caractéristique majeure de la majorité des romans afghans atteint ici son apogée. En effet, dans *Le Retour imaginaire*, le personnage se réconcilie avec son identité à travers ses souvenirs et le corps de son frère (sa tombe). Cependant, son expérience d'exilé a créé au fond de lui un vide amer, une distance entre le corps de son frère et

ses souvenirs d'antan. L'Afghanistan est conçu donc comme le lieu de la rencontre et des retrouvailles. Il s'agit d'un jeu de mémoire, d'un aller-retour perpétuel appelé « retour imaginaire ». Ainsi, l'étrangeté en tant que produit de l'expérience de la guerre et de l'exil donne lieu au questionnement et au doute. *Le Retour imaginaire* nous présente une pensée autre de l'identité souvent articulée à plusieurs niveaux, qui exprime le sentiment d'une perte étrange dans un espace différent de celui de l'enfance, ainsi que l'effet de dédoublement dans le langage.

Les ruines de la guerre en Afghanistan sont l'image réelle d'une expérience difficile qui ne cesse de traverser l'imaginaire du personnage. Le retour au pays natal s'inscrit dans une tentative de revivre le réel à travers les représentations imaginaires des souvenirs du passé. L'écriture permet donc à l'auteur de recréer le passé flou et insaisissable dans un espace qui reflète profondément sa blessure existentielle. Il est à souligner que l'exil a fortement contribué à l'oubli et à l'égarement. C'est-à-dire que l'écart entre le personnage et ses proches a provoqué chez lui un sentiment de souffrance mêlé à l'amertume du vide, justifiant le désarroi identitaire qui caractérise son discours. Le retour en Afghanistan se manifeste soit par le voyage, soit par l'écriture :

> Dans l'exil mon identité n'existait plus qu'en esprit. Aux marges du temps. J'ai voulu retourner pour trouver mon identité dans l'Histoire, dans le corps du temps, dans la terre, dans ta chair. (2005 : 120)

L'auteur dévoile dans cette phrase le but de son retour, de l'écriture même de son récit qui est la recherche de son identité perdue. La reconstruction de cette identité passe inévitablement par un retour à l'Histoire (le passé) et à la terre (pays d'origine). Atiq Rahimi exprime sa volonté donc du retour au pays afin de se retrouver. Ce retour à la fois physique et imaginaire, illustré par des allusions qui reflètent le désir et la nécessité d'une réconciliation urgente. Ce sentiment éprouvé par le sujet écrivant se situe à un double niveau : d'un côté, une nécessité presque indispensable, de l'autre une volonté consciente. Quand le premier s'annule, le second le remplace. Pour l'auteur, la restauration de l'identité exige un retour urgent au pays d'origine qui constitue le miroir et la mémoire de la tragédie afghane.

Conclusion

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que les représentations de la guerre dans *Le Retour imaginaire* révèlent des dimensions à la fois textuelles et psychologiques. Ce récit est écrit sur un lieu de mémoire, des origines lointaines dont l'auteur cherche les traces dans ses souvenirs pesants. L'écriture l'amène, en effet, à éprouver le sentiment d'une profonde nostalgie portant une réflexion sur le passé tourmenté qui est devenu une espèce de cri silencieux provoquant une souffrance perpétuelle au fond de son moi. En écrivant son expérience d'absent revenant à la terre natale, Atiq Rahimi fait de la cicatrice de la guerre et de l'exil les reflets d'une relation pénible au pays, au passé mêlé aux souvenirs d'une souffrance enfouie. Son récit prenant la forme d'un délire conscient, d'une quête identitaire sans fin le conduit vers l'errance et l'égarement où la sensation de vide et de déracinement devient inévitable. Dans *Le Retour imaginaire* comme dans d'autres récits, la guerre est le premier événement qui marque la vie des personnages parce qu'il s'agit d'une expérience vécue dans la réalité et le rêve. Le rapport nostalgique au pays, aux souvenirs de l'enfance est donc si fort

qu'il appelle chez Rahimi le désir d'écrire des récits poignants sur ce que vit son quotidien au rythme violent de la guerre.

BIBLIOGRAPHIE :

GOLDMANN, Lucien (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

HOSSEINI, Khaled (2007). *Mille soleils splendides*. Traduit par Valérie Bourgeois. Paris : 10/18.

MOHAMMADI, Mohammad Hossein (2012). *Les Figues rouges de Mazâr*. Traduit par Azita Hempartian. Paris : Actes Sud.

RAHIMI, Atiq (2005). *Le retour imaginaire*. Paris : P.O.L.

RAHIMI, Atiq (2020). *L'Invité du miroir*. Paris : P.O.L.

RASSON, Luc (1997). *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes*. Paris : L'Harmattan.

RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

VIART, Dominique (2010). *Une mémoire inquiète : « La route des Flandres » de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0016

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

Absence, Loss, and the Ripple Effects of War

CĂTĂLINA-DIANA TELIBAN
Universitatea din București
catalina.teliban@s.unibuc.ro

Keywords

war literature; absence; loss; trauma studies; trauma novel; contemporary literature.

War has always been a central theme in literature as a whole, and particularly in the case of trauma related literature, which focuses on investigating the effects that trauma, and therefore war, have on the psychology and development of individuals. In this article, I propose two recent trauma novels of the Asian American literary tradition (*The Surrendered* by Chang-Rae Lee and *On Earth We're Briefly Gorgeous* by Ocean Vuong), which I use as case studies in order to explore the ripple effects of war (in particular loss, absence, and intergenerational trauma) on the lives of two characters, June Han and Little Dog, whose lives the novels depict from their childhood and into their adulthood. In this context I analyze post-war life both following direct exposure to war (June), and indirect exposure (Little Dog), uncovering thus how the trauma produced by wars haunts an individual all throughout their life, even after the danger of the war is seemingly over, and how the suffering produced during the war mutates and devolves into different types of post-war suffering.

The topic of war has long been central in the development of literature, and has therefore been approached through many different lenses and angles, both in its depictions and in critical studies. The trauma novel represents one of the most notable ways to approach the topic of war in literature, as it is a subcategory of novels which are interested not only in the artistic and literary depictions of this subject, but also, and perhaps more importantly, in the ways in which wars affect the individual and the collective psyche(s) of those who find themselves to become part of the catastrophe, in one way or another. With this framework in mind, I aim to bring forth in the present article a case study of the belated effects of war, starting from childhood and going into the adulthood of those both directly and indirectly exposed to war, as seen in two recent Asian American trauma novels: *The Surrendered* by Chang-Rae Lee, and *On Earth We're Briefly Gorgeous* by Ocean Vuong. The two novels were published in 2010 and 2019 respectively, and they provide a close look at the Korean War and respectively the Vietnam War, touching on the prolonged effects that these wars have had on families native to said countries, who found themselves forced to emigrate to the United States for safety.

Within this literary context, my goal in this article is to compare and contrast how the development of children is affected by direct exposure to war (the case presented in Lee's novel), as well as indirect exposure (presented in Vuong's novel), in order to emphasize that, in the case of the people native to the countries pillaged by war, the suffering does not end when the battle ends, but rather this suffering changes forms and continues to afflict the lives of both the first victims, and their descendants. Throughout this endeavor, I place the focus on the depictions of the psychological and psychosocial ripple effects of the two wars in question, from their beginning and one generation past their end, rather than focusing simply on the war period, as a means to hopefully present a more nuanced representation of war as seen in literature.

The first novel, Chang-Rae Lee's *The Surrendered*, follows the character of June Han, a little girl who is orphaned traumatically during the Korean War, and her life thereafter. In contrast, Little Dog, the main character and narrator of Ocean Vuong's *On Earth We're Briefly Gorgeous*, is born during the Vietnam War, but his family (consisting of his mother and grandmother), flee to the United States when he is just a two-year old baby, and the novel follows his development as a child and adult growing and living under the trauma that his family experienced. Thus, by using these two particular novels, I aim to present the ways in which literature aids in telling the more complex stories of consequences derived from war, that haunt an individual throughout their whole life.

The particular traumas on which I choose to focus this article are absence and loss, two immense consequences produced by wars. For this purpose, it is important first to distinguish the differences between the two aforementioned types of trauma, in order to be able to produce a more nuanced analysis of their literary depictions. In his theory on trauma, Dominick LaCapra identifies and calls for the importance of differentiating the experiences of absence and loss from one another. He highlights that "losses are specific and involve particular events, such as the death of loved ones on a personal level, or, on a broader scale, the losses brought about by apartheid or by the Holocaust in its effects on Jews and other victims of the Nazi genocide, including both the lives and the cultures of affected groups" (LaCapra, 2014: 49). This definition comes in direct opposition with what the experience of absence entails, seeing as "in terms of absence, one may recognize that one cannot lose what one never had" (LaCapra, 2014: 50). Following this line of thinking, it becomes easier to distinguish between June, who suffered various losses as a direct result of war, and Little Dog, whose trauma revolves around absences: the absence of the homeland, the absence of a father he never got to know, and so on. Influenced by the overarching Lacanian approach, LaCapra then goes on to propose that a fixation on absence "downgrades the significance of particular historical losses" (2014: 51), citing as examples a range of rather abstract types of absences which he categorizes as "metaphysical," and which are inherently impossible to equate or to compare to loss as defined by him previously, through tangible and non-metaphysical examples. However, I argue that there are certain examples of absence which are less vague and abstract in notion, such as those I have listed concerning Vuong's novel, and which can therefore represent a trauma in their own right. These types of absences do not negate, nor invalidate the trauma caused by a loss, but rather they derive from it in the future generations. Namely, as I present further on based on Vuong's novel, a person who experiences loss as a result of war may then emigrate to safety, but their descendants will unquestionably experience a trauma of absence, as a result of the loss suffered by their ancestor.

This proves that while absence and loss are distinct experiences, as highlighted by LaCapra, they interact with each other in complex ways, becoming a basis for what is known in psycho-traumatology as intergenerational trauma. Therefore, to assume that the effects produced by wars end when the battle itself ends, and therefore when the losses are not produced anymore, would mean to fall short in assessing the amplitude of the catastrophes caused by wars, by only focusing on one aspect of them. I propose that, rather, the trauma of absence and that of loss are interconnected, an idea which is most easily identifiable when the two forms of trauma appear within the borders of a family, or a community. There, the trauma caused by absence can appear, and frequently does so, in second or third generations, as an effect of the losses suffered by the generation before. Consequently, at least in the case of wars, to bring into focus the traumas derived from absence does not mean to downgrade the

historical significance, but rather to amplify this significance, by showing how trauma evolves and continues to live on much past the endpoint of the historical event.

In *The Surrendered*, June's life is governed by the trauma of loss from the beginning of the novel and to the end. As a child during the Korean War, she loses the members of her family one by one, and each loss forces her to find another motivation for carrying on. First, she is pushed by the looming responsibility of being the only remaining mother figure: "but now that her mother and older sister were gone it was she who had to keep the little ones safe, keep them as sound as she could" (Lee, 2010: 9). Undertaking the role of the mother at such a small age is a difficult position for a child to have to be in, yet the war leaves June and her siblings no other choice. Even after the fresh loss of her mother and sister, she carries on by the power of their memory: "she did so anyway because it was what her mother would do if she were still alive. It was how June formulated every decision. Whether to go on and whether to rest. Where to sleep at night. Whom to approach and whom to flee" (Lee, 2010: 15). June's inner monologue as she becomes the head of the family shows how the guidance that she is able to derive and channel from the memory of her mother makes her able to move all of them along, thus making it seem as if assuming this role somehow brings her mother closer to her. This solidifies the idea that memory is crucial in all discussions about trauma. Multiple types of memory have been identified throughout specialized literature, each serving different functions in the storytelling. For instance, Troy highlights that "literary orphans (…) have different degrees of access to one form of collective memory: familial memory" (Troy *et al.*, 2016: 13), which is the type of memory we see become the key for June in order to be able to continue moving throughout the start of her journey, when the war is in full force.

June's orphanhood places her in a special position, becoming the core of her identity in the novel. Nelson observes that "the function of the orphan – typically a girl – is to perform emotional work, and above all to make adults happy" (Nelson qtd. in Troy et. al., 2016: 115), yet in June it appears to do the opposite. She muffles and subsides her own emotions in order to maintain an appearance of security for her younger siblings in their continued attempts at survival, only allowing herself to grieve her losses in solitude: "Sometimes the pangs overwhelmed her at night, after her siblings were asleep, and only then did she allow herself to softly whimper and cry. By morning her spirit had hardened again, her mind already scrambling, angling furiously as to how they would eat for the day" (Lee, 2010: 22). This type of repression happens because the context of war permits no grievance and no emotional work, but rather it forces the individual into a survival state, where the only pain that matters is the physical one, and the ongoing danger that lurks at every corner and in every stranger.

Although necessary in the moment for the purpose of survival, this hardening of the self has effects on June's life even after she is pulled from the war and arrives into safety. She never quite lets go of the emotional closedness she acquired in the days where she was fighting for her and her siblings' survival, and as a consequence of this, she is a perpetual outsider in every community she finds herself in. This is first seen at the orphanage: "the only child who never played or cheered was June. Hector sometimes saw her slip into the high brush of the valley, or into the dormitory, making a point of disappearing for the entire time" (Lee, 2010: 159), but also later in life in her own family, as she is too emotionally closed off to have a proper relationship with anyone, including her son: "she sometimes found herself furious with him, for nothing other than his being a child" (Lee, 2010: 259). Repressing all emotions tricks June into thinking that she is in fact better: "her night panics had, strangely, subsided after David died, as if being alone again had firmed the resolve of her psyche" (Lee, 2010: 57). Her inner

monologue clearly shows that a lifetime of living in survival mode has severed all emotional ties, showing that even familial memory becomes useless to June, as opposed to it being a motivator in her childhood. As an adult, she only becomes comfortable in loneliness, the only constant under which she had learned to live since she was a child.

Loss is also present in Vuong's novel, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, most notably seen in the characters of the mother, Rose, and the grandmother, Lan. However, the protagonist's life, Little Dog (whose name the reader never learns), is marked by the absence of the things his family has lost, absences he has to grow around, but which are never filled. LaCapra highlights that "absence, along with the anxiety it brings, could be worked through only in the sense that one may learn better to live with it and not convert it into a loss or lack that one believes could be made good" (1999: 712). In this sense, both loss and absence presuppose the need for a grieving process, as what is lost can never be returned, and what is absent can never be known. Both of the experiences include something which lacks, but the lack presupposed by loss happens as a result of something being taken away, while the lack which derives from absence happens as a result of something which is not happening, never did, and therefore never ca happen. In Little Dog's case, this refers to his childhood as a Vietnamese boy in his homeland which cannot happen as a result of the war, as well as his absent father, who leaves a hole impossible to be filled in his life.

As stated previously, at least in part, Little Dog's trauma (that which is caused by the absences) is derived from his family's trauma. This poses the important question of whether or not "the suffering of others [is] also our own?" (Alexander, 2004: 1). Studies on the transmission on trauma between families and communities have proven the validity of the claim (Lê, 2023: 13), suggesting therefore that, in familial cases, the answer to Alexander's question is affirmative. This idea is pondered upon by Little Dog in various points throughout the narrative, as he continues to realize more and more that he cannot escape the ties of trauma that are closely interwoven in his family. Later on, in his adult years, while writing letters to his mother, Little Dog creates an analogy with monarch butterflies in order to show how beauty and pain are intertwined in traumatic family ties. He ponders the way in which the future generations are perpetually forced to revisit the past, and likens the immigration trauma to the lives of butterflies: "Monarchs that survived the migration passed this message down to their children. The memory of family members lost from the initial winter was woven into their genes. When does a war end? When can I say your name and have it mean only your name and not what you left behind?" (Vuong, 2019: 22). In Vietnamese culture, the butterfly is a symbol of revival (Dung, 2018: 28). Therefore Little Dog's likening of the immigration from war to the butterfly colonies' cycle of life is telling of his desire to transform the pain of his family's trauma into hopeful imagery. However, in the end the question prevails: when *does* the war end, since being physically removed from the atrocity still does not signify an end for neither his mother and grandmother, nor for himself.

One of the important acknowledgements necessary in discussing war is that trauma caused by them is a form of cultural trauma, and therefore its effects are also closely interconnected with how afflicted cultures and the members of these cultural collectives carry on their lives after the fact. Jeffrey Alexander explains that "cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways" (2004: 1). As I have explained before, this is applicable for both small-scale and large-scale communities (both on families and diasporas, for

instance). For this reason, it is clear that "the study on intergenerational trauma is situated in historical and political contexts" (Lê, 2023: 13). In the case of those who flee their homelands and become war immigrants, the irrevocable change in identity is easily seen, as they are forced to continue their lives in a foreign space. For Asian immigrants into the United States, as is the case of the two novels at hand, the foreignness remains perpetual, as assimilation in the new collective seems impossible. For Little Dog, the moment he understands that he has no tie whatsoever to the place he is in, and therefore can never truly be part of the American culture, is heartbreaking: "Up to that point I had, if nothing else, a tether to this country, a grandfather, one with a face, an identity, a man who could read and write, one who called me on my birthdays, whom I was a part of, whose American name ran inside my blood. Now that cord was cut" (Vuong, 2019: 60). Thus, the absence of the homeland becomes even more striking. Not only is his family's homeland inaccessible to him because of the physical movement and distance, but the presupposed homeland he has been given only sees him as an outsider. The immigrant, therefore, is forced to live in a state of liminality, with terrible consequences on the natural development of the psyche, because of rejection and unbelonging.

Little Dog is also the only member of his family who can speak proper English, and even as a child, this burden is placed heavy on his shoulders in more instances than one. He is bullied at school by the American children telling him to speak English, and his mother either does not offer him solace either: "'You have to find a way, Little Dog,' you said into my hair. 'You have to because I don't have the English to help you. I can't say nothing to stop them. You find a way. You find a way or you don't tell me about this ever again, you hear?' You pulled back. 'You have to be a real boy and be strong (…) You have a bellyful of English.'" (Vuong, 2019: 33-34). The assertion of being a "real" boy, as it relates to the language he expresses himself in, reigns strong in Little Dog's psyche. He ponders his connection to his Vietnamese, his mother tongue, which he ties closely to his actual mother, both of whom he has great difficulty in reconciling with: "But what if the mother tongue is stunted? What if that tongue is not only the symbol of a void, but is itself a void, what if the tongue is cut out? Can one take pleasure in loss without losing oneself entirely? The Vietnamese I own is the one you gave me, the one whose diction and syntax reach only the second-grade level" (Vuong, 2019: 38). The impending loss of his mother tongue terrifies him, as he is afraid of losing the last (albeit indirect) connection he has to his homeland, the only connection which he used as a way to grow around his homeland's absence. While he realizes that his knowledge of Vietnamese is limited because of the war context in his mother's own childhood, he is still afraid that "giving up" and speaking the foreign language will remove a part of himself. Finally, he decides to let go of the Vietnamese and undertakes the task of being his family's voice and interpreter: "I took off our language and wore my English, like a mask, so that others would see my face, and therefore yours." (Vuong, 2019: 38). It is a clear attempt at protecting his family, with the only thing he, from the position of a child, has to offer. The traumatic stress that this causes on his mental wellbeing is seen all throughout the process of adopting the second language, and this resignation of his mother tongue is similar to June's repression of her feelings in order to protect her siblings, having similar effects on their psyches.

Healing from the absences and losses produced by wars can be achieved by building communities. Jeffrey Alexander emphasizes the importance of solidarity in living with and healing from cultural trauma, assessing that by accepting the fact that the suffering of others can also be transmitted further on, communities can therefore expand their circles and recognize the others' trauma (2004: 1). Thus, by assuming moral responsibility "members of

collectivities define their solidary relationships in ways that, in principle, allow them to share the sufferings of others" (2004: 1). This shows the importance of solidarity and the sense of community in healing both cultural trauma, as well as individual trauma. The first and foremost method of building this solidarity is by communicating the trauma and one's own suffering and experiences. However, it has been identified that even though familial relationships and bonds are the main such mechanism, "families affected by historical trauma often find themselves in a 'conspiracy of silence'" (Cai & Lee, 2022: 237). This silence is expressed through the parents, or those who were directly exposed to the historical or cultural trauma, who avoid bringing up the topic, which in turn creates such an atmosphere in which the children and descendants also feel the need to avoid discussions or questions about it. This complicit silence is evident in both of the novels. In Little Dog's family the only mentions of the war happen in contexts in which either the mother or the grandmother have been triggered, and it is rarely a conversation, but rather a burst of emotions, after which the silence returns: "My family, I thought, was this silent arctic landscape, placid at last after a night of artillery fire." (Vuong, 2019: 28). June practices the same silence, if not worse, seeing as compared to her, at least Little Dog's mother and grandmother sometimes do address the war and their previous lives in Vietnam, albeit in flashes and triggers and never for too long. June, on the other hand, completely isolates her past from her son, Nicholas. The only connection she lets him make between her and her past is through a book about war which she received from one of the women at the orphanage, and which she considers to be her most treasured possession, having read from it as a child and having found deep meaningful connection between her past and the battle sequences present in the book. When Nicholas first discovers the book, tucked away safely in a jewelry box, and expresses curiosity towards it, June tries to dissuade him from pursuing more information, but, further on she comes to consider it an unspoken connection between them: "Sometimes she could tell that he had come in and inspected the book, tiny bits of charred paper left on the bureau top, and though she would have preferred his not handling it, and then taking such an interest in its harrowing, difficult content, she grew to see the activity as a strange kind of intimacy between them, a way to let him peek into her life and past without having to tell him a thing." (Lee, 2010: 268). The only information she ever shares about it is that it belonged to "a friend" who helped her during the war, however, as seen in the excerpt above, she considers this enough. The walls that June puts between her past (and therefore herself) and Nicholas finally draw an unbridgeable rift between them, which is dramatically expressed when he finally leaves from home and never comes back. Even then, the book is the only thing he takes with him, stealing it from his mother, an action which is deeply symbolic of the broken family ties between the two of them, showing his desire to maintain the only thing that has ever connected him to their family history.

Although this silence is at the core of intergenerational trauma, sometimes communication can also have the same effect. Cai and Lee highlight that "Though silence about historical trauma within families can be detrimental, the mere presence of communication about historical trauma is not necessarily positive. Both silence and communication from parents can negatively impact the parent-child relationship." (2022: 237). The novels each portray both of these instances. June's silence drives Nicholas away and dramatically destroys their relationship, and while Little Dog knows more about his family's trauma and their experiences, their relationship is not necessarily better, as it is marked by physical and emotional abuse.

Healthy identity formation is dependent on a safe family environment. Cai and Lee emphasize that, particularly in the case of immigrants, the family history is important for how

the ethnic and racial identity is formed (2022: 239). As seen in both of the novels presented, each character's identity is an internal battle for both Little Dog, and Nicholas, who are each kept apart from their families, first emotionally, and then also physically. Lin et. al. warn that with silence the older generations "risk alienating their children not only from themselves, but from significant dimensions of family and community history that have shaped the present-day context" (2008: 200). This type of alienation is seen in Little Dog's childhood particularly, when he speaks about renouncing his mother tongue in favor of becoming the family's interpreter, but also in all the other attempts he makes in order to fit in better in the American society: "'Drink,' you said, your lips pouted with pride. "This is American milk, so you're gonna grow a lot. No doubt about it.' I drank so much of that cold milk it grew tasteless on my numbed tongue. (...) I'm drinking light, I thought. I'm filling myself with light. The milk would erase all the dark inside me with a flood of brightness" (Vuong, 2019: 34). As the passage shows, the alienation is even encouraged by his mother, who tries her best to replace every trace of heritage with the characteristics of the new land they are in, while the child can only hope that it works and that it keeps both him and his family safer. This creates remarkably sad associations in his mind, as seen in the excerpt above, through the light versus dark dichotomy, wherein his heritage is something dark which needs to be replaced by the lightness of the American culture – an association which is both racially and ethnically charged, and which affects his identity.

The process of healing the cultural and collective trauma, happens, as Alexander highlights, "through public acts of commemoration, cultural representation, and public political struggle" (2004: 7). These have the role of "undoing repression and allowing the pent-up emotions of loss and mourning to be expressed" (Alexander 2004: 7). In Little Dog's case, this public commemoration happens in his adulthood, through the letters he starts writing, addressed to his mother, where he reconciles with all aspects of his past as well as hers. In June's case, it is evident in her special relationship with the book she holds dear and in which she sees herself and her trauma, which Nicholas ultimately takes with him when he leaves, as a token of remembrance.

In both cases presented, literary acts serve as a way of commemorating the trauma and the family histories of the characters, in the same way that, in a meta-referential way, so do the novels themselves. Thus, literature, and particularly the trauma novel, is an important outlet in discussing experiences of war, as well as post-war life, and it aids in telling a fuller story of the catastrophes which wars involve. As seen in the two novels proposed for analysis, the tragedy does not end at the end of the war, but continues for generations, as trauma mutates and therefore persists in causing suffering, and the only solution is to find ways in which to mourn the losses, grow around the absences, and reconcile with the past in such a way as not to forget it, but to be able to live alongside it.

BIBLIOGRAPHY:

Primary Sources

LEE, Chang Rae. (2010). *The Surrendered.* Penguin.
VUONG, Ocean. (2019). *On Earth We're Briefly Gorgeous*. Penguin.

***

Secondary Sources

ALEXANDER, Jeffrey C. et al. (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Amsterdam University Press.

CAI, Jieyi & Lee, Richard M. (2022). Intergenerational Communication about Historical Trauma in Asian American Families. *Adversity and Resilience Science*, *3* (3), 233–245. https://doi.org/10.1007/s42844-022-00064-y

DUNG, Nguyen Thi. (2018). "The World Miraculous Characters in the Dream – the Interesting Symbol in Vietnamese Fairy Tales". *International Journal of Language and Linguistics*, *6*(1), 24. https://doi.org/10.11648/j.ijll.20180601.15

GIBBONS, Jeffrey Tyler. (2023). *Asian American War Stories: Trauma and Healing in Contemporary Asian American Literature*. Taylor & Francis.

LACAPRA, Dominick. (2014). *Writing History, Writing Trauma (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*. Reprint. John Hopkins University Press.

LACAPRA, Dominick. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25 (4), 696–727. https://doi.org/10.1086/448943

LÊ, Khánh (2023). "Transtrauma: Conceptualizing the Lived Experiences of Vietnamese American Youth". *Journal of Southeast Asian American Education and Advancement*, 18 (1), 1-28. https://doi.org/10.7771/2153-8999.1261

LIN, Nancy J. et. al. (2008). "Education as catalyst for intergenerational refugee family communication about war and trauma". *Communication Disorders Quarterly*, 30 (4), 195–207. https://doi.org/10.1177/1525740108329234

TROY, Maria Holmgren et. al. (2016). *Making home: Orphanhood, Kinship and Cultural Memory in Contemporary American Novels*. Manchester University Press.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0017

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

La novela policíaca griega en la Guerra Fría: un retrato inacabado

Greek Crime Fiction Novels During the Cold War. An Incomplete Portrait

ROBERTO RODRÍGUEZ MILÁN
Hellenic Open University
robrod_es@yahoo.es

Palabras clave

novela policíaca; ocupación; guerra civil; Guerra Fría; Grecia; Yanis Marís.

Tras la Segunda Guerra Mundial la novela popular como forma de entretenimiento goza de gran interés entre el público lector en el "mundo libre". Uno de los géneros predilectos es el policíaco, incluida su vertiente moderna de origen estadounidense, propensa a cierta crítica social. Otro ingrediente que contribuye al éxito de esta literatura de evasión sería el proceso de "nacionalización" que experimenta en ciertas latitudes. En Grecia Yanis Tsirimokos (1916-1979) lograría dotar de rasgos propiamente locales a la fórmula general y foránea de la novela policíaca, ya desde su primer relato *Crimen en Colonaki*, de 1953. En aquel tiempo Grecia sale de una larga década bélica —ocupación del Eje y resistencia en la primera mitad de los años 1940, guerra civil en la segunda— y se adentra en la primera línea de la Guerra Fría. Aunque presentes en la versión modernizada y "helenizada" de la novela policíaca griega de los años 1950 y 1960, dichas confrontaciones se representan amortiguadas, y ello desde el relato fundacional de Marís.

Keywords

crime fiction; Axis Occupation; Civil War; Cold War; Greece; Yannis Maris.

After World War II, the pulp novel benefits of wide acceptance as a mass entertainment product amongst readers of the so called "free world". One of the favourite genres is crime fiction, including its modern version coming from the USA, with a disposition to display a certain degree of social criticism. Another factor that contributes to the referred success would be the process of "national appropriation" the genre benefits of in some countries. In Greece, the general, imported formula for crime fiction novels is provided with specific local traits by Yannis Tsirimokos (1916-1979), since his first novel of 1953 *Crime in Kolonaki*. At that time Greece is emerging from a long decade of war – the Axis Occupation and resistance during the early 1940's, civil war in the aftermath – and has become a strategic player in the Cold War front line. However, this long experience of war would appear quite attenuated in this modernized and "helenized" version of crime fiction during the 1950's and 1960's, since its very inception.

1. Introducción

Las obras de Petros Márkaris (Estambul, 1937) han logrado que la novela policíaca griega se incorpore de pleno derecho al auge general que desde hace varios lustros experimenta dicho género literario. No obstante, y hasta donde he logrado determinar, cuanto precede al autor referido, en términos de novela policíaca griega, resultaría menos conocido en el ámbito de la lengua española.[1] El presente escrito pretende contribuir, pues, a ampliar la imagen de conjunto del fenómeno cultural referido, y se centra en su "edad de oro", los años 1950 y 1960, cuando la novela policíaca griega tiende a identificarse (y confundirse) con su artífice por antonomasia, Yanis Tsirimokos (1916-1979), que alcanzará la fama bajo el seudónimo de Yanis Marís. Aquí se hará hincapié en su primer relato, *Crimen en Colonaki* (1953), por motivos de extensión, pero también de oportunidad, pues sería la única obra de Marís traducida al español (de momento).[2]

Este estudio se basa en fuentes griegas y refleja sus limitaciones: inexistencia de una bibliografía al caso propiamente griega, suficiente y fiable; insuficiencia de fuentes en bibliotecas y archivos; escasez de estudios de naturaleza científica y desconfianza del ámbito editorial griego hacia la publicación de obras teóricas y de consulta (Kalfópulos, 2018: 59).[3] El asunto se aborda en perspectiva histórica y sin pretensión de realizar aportación alguna de orden teórico a cuestiones estrictamente literarias. En otras palabras, no entro en asuntos como la distinción entre "novela policíaca", "novela negra" o "novela criminal", o como la contraposición entre una "literatura culta" frente a otra meramente "popular" o "de masas": opero con las denominaciones de "novela popular", "novela policíaca" y demás desde un punto de vista pragmático.

Para el vertido de nombres, términos, títulos de obras o publicaciones del griego moderno al español, he optado por un criterio fonético simple, evitando letras dobles (p. ej. *Γιάννης* = *Yanis*, en vez de *Yannis*) y transcribiendo y acentuando según el castellano en la modalidad que distingue los sonidos de las grafías: el sonido /θ/ para las letras 'c' y 'z', y el sonido /s/ para la letra 's' (p. ej. *καθαρεύουσα* = *kazarévusa* = lengua purista). La única dificultad estribaría en la letra *ζ* (*ζήτα*), que se pronuncia como la 's' de *maison* en francés o de *casa* en catalán o en italiano, y para la cual he optado por la 's' del castellano, salvo en nombres de grafía aceptada convencionalmente y sus derivados (p. ej. *Βενιζέλος* = *Venizelos*). Para evitar alternancias entre las letras 'c' o 'q' he optado por el cómodo empleo de la 'k' (p. ej. *kazarévusa*, en lugar de *cazarévusa*), salvo donde la convención indique lo contrario (p. ej. *Constantino*, y no *Konstantino(s)*), o donde la traducción haya sentado precedente (p. ej. el comisario *Becas*, en lugar de *Bekas*, o bien Melina *Mercouri*, en vez de *Merkuri*). Cualquier error o desatino de traducción o transcripción es responsabilidad exclusiva mía.

2. La "edad de oro" de la novela policíaca griega

En lo cultural, la Grecia del siglo XIX es un país en buena medida a remolque de las corrientes, modas y novedades que se originan en otras latitudes de Europa. Así, la novela popular cuenta con un nutrido volumen de relatos de diverso género, formado a partir de traducciones de originales en lenguas francesa o inglesa, a las que se sumará una producción popular original, inspirada en la propia historia del país. De forma general, las fuentes

[1] Una excepción la constituiría la introducción al asunto ofrecida por el profesor Kanaris de Juan en 2012.

[2] En este escrito remitimos, pues, a la traducción de Laura Salas publicada por la editorial valenciana El Nadir en 2011 (en adelante Marís, 2011), así como a la edición en griego moderno de la editorial ateniense Agra en 2021 (en adelante Marís, 2021).

[3] En el mismo sentido Kalfópulos, 2016: *passim*; Filippaios, s. f.: *passim*; Filipu, 2018: *passim*; Kaisidou, 2017: 118-119.

especializadas (Apostolidis, 2009a: 272-273; Apostolidis, 2009b: 277-278; Filipu, 1998: 22; Filipu, 2018: 30, 32, 35-36, 44-46; Marcou, 2017: 95-109; Vasilikós, 2018: s. p.) coinciden en varios aspectos relacionados con los orígenes y evolución del género policíaco en Grecia. En primer lugar, los orígenes de una versión propiamente griega del género se remontarían a relatos como *Ο συμβολαιογράφος* [*O symvoleografos* = *El notario*, 1882] de Aléxandros Rangavís, o el anónimo *Ο Σέρλοκ Χολμς σώζων τον κ. Βενιζέλου* [*O Sherlock Holmes soson ton k. Venizelu* = *Sherlock Holmes salva al Sr. Venizelos*, 1913]. Sin embargo, la popularidad no llegaría hasta los años 1920, con obras como *Ο κύκλος του αίματος* [*O kýklos tu ématos* = *El ciclo de la sangre*, 1928] de Petros Nisiotis, y suele citarse, aunque para descartarlo por paródico, el relato *Έγκλημα στο Ψυχικό* [*Énglima sto Psyjikó* = *Crimen en Psyjikó*, 1927-1928] de Pavlos Nirvanas. En 1938 nacería finalmente la variante decididamente griega, con un relato en la línea de Agatha Christie: *Το μυστικό της ζωής του Πέτρου Βερίνη* [*To mystikó tis soís tu Petru Verini* = *El secreto de la vida de Petros Verinis*] de la periodista Eleni Vlaju, publicado por entregas en el diario de su padre *Η Καθημερινή* [*I Kacimeriní* = *El Cotidiano*]. Para entonces ya se habría formado un público lector de novela popular en general y policíaca en particular, y circulan publicaciones al caso, en la estela del *pulp* estadounidense, tales como *Μάσκα* [*Maska* = *Máscara*] y *Μυστήριον* [*Mystirion* = *Misterio*], en cuyas páginas aparecen traducidos relatos de Dashiel Hammett o Raymond Chandler, hasta que la presión de la demanda obliga a incorporar como escritores a los traductores griegos de dichos relatos.

Como tantas otras cosas, esta eclosión se ve bruscamente yugulada por las circunstancias de la época. Pese a que desde 1936 la dictadura de Ioanis Metaxás guarda afinidades ideológicas con el Eje, Grecia será víctima de sus "aliados naturales": primero se ve obligada a repeler la agresión expansionista de Mussolini, luego el éxito de su resistencia desencadena la intervención militar de Alemania y Bulgaria, y Grecia pasa la primera mitad de los años 1940 bajo la ocupación de esos tres invasores, cuyo aparato de control, censura y represión se revela —particularmente en el caso alemán— más eficiente y violento que el de la dictadura a la que sustituyen. A la ocupación del Eje durante la Segunda Guerra Mundial le sigue, prácticamente sin solución de continuidad, una guerra civil que prolonga hasta finales de la década el estado de excepción en que se halla sumido el país. A medida que el escenario principal de la confrontación va quedando circunscrito al norte del país, resurge la demanda de formas de entretenimiento, reaparecen publicaciones de preguerra a las que se suman otras nuevas —periódicos, revistas femeninas, más adelante libros de bolsillo—, todas ellas susceptibles de albergar en sus páginas relatos policíacos. Lo harán a partir de la fórmula ya establecida: traducciones de novelas de autores extranjeros —sobre todo estadounidenses, británicos y franceses— y relatos de autores patrios, los cuales todavía imitan los patrones establecidos por la novela policíaca importada y pueblan sus relatos de personajes, nombres y escenarios foráneos (Apostolidis, 1998: 7; Apostolidis, 2009a: 272-273; Apostolidis, 2009b: 277-278; Filipu, 2018: 50-53).

Aparecen, pues, nuevas empresas editoriales, se reactiva la traducción y publicación de novela popular extranjera y los autores griegos empiezan a encontrar su lugar. En 1952 aparece por entregas *Τα καλλιστεία του θανάτου* [*Ta kalistía tu zanatu* = *Concurso de belleza mortal*], del periodista Jristos Jerópulos, que sería el primer escritor griego de novela policíaca en la década de 1950. Y en verano de 1953 empieza a ver la luz en la revista *Οικογένεια* [*Ikoyenia* = *Familia*] el relato titulado *Έγκλημα στο Κολωνάκι* [*Énglima sto Colonaki* = *Crimen en Colonaki*], de la mano del también periodista Yanis Tsirimokos (1916-1979). La trama arranca con el asesinato del pintor Nasos Carnesis en su apartamento del barrio de Colonaki, en pleno centro de Atenas y lugar de

residencia de la alta sociedad del país. El artista tenía un pasado turbio —durante la ocupación delató a sus camaradas de la resistencia, a resultas de lo cual fueron ejecutados por los alemanes— y un presente cuestionable —era amante de la esposa de un corredor de bolsa, ahora el principal sospechoso—. El encargado de investigar el crimen es el comisario Yoryis Becas. *Crimen en Colonaki* se convierte con celeridad en un clamoroso éxito de público y en una obra clásica del género policíaco en su país. Ello anima a su autor a continuar escribiendo relatos, que en lo sucesivo firmará con el seudónimo de Yanis Marís, que ya utilizaba en sus artículos de crítica cinematográfica (Rangos, 2013: s. p.), y los cuales publicará en medios de prensa de ideología conservadora, pese a su pasado en la resistencia, sus convicciones izquierdistas —aunque sin vínculos con el KKE— y su paso por la cárcel en 1950 a causa de su actividad periodística relacionada con los presos políticos de Macrónisos. Tal es el éxito cosechado que la novela se publica cuatro veces hasta 1970 y es llevada a la gran pantalla en 1959, propicia que el relato policíaco griego dé el salto a los seriales radiofónicos y el cine —más adelante también la televisión—, estará en el origen de proyectos editoriales de envergadura para relatos de producción nacional y traducidos, y animará a otros a adentrarse en el género policíaco a partir del modelo establecido por aquella novela fundacional. Empezaba así la "edad de oro" de la novela policíaca griega, que se prolongaría casi hasta finales de la década de los años 1960 (Apostolidis, 2021: 9; Filipu, 2018: 75-81; Marcou, 2017: 112; Pavliotis, 2013: s. p.; Tsokopulu, 1998: 11).[4]

¿Y cuál sería la "fórmula de éxito" de Yanis Marís, cuál el modelo establecido? Según Andreas Apostolidis (2012: 9-16), autor contemporáneo de novela negra y reconocido especialista en el asunto, en los relatos de Marís es fácilmente rastreable la ambientación del popular cine negro estadounidense, pero también la del no menos popular melodrama italiano, con finales trágicos y raciones generosas de tres elementos que, a juicio de Apostolidis, solicita el público lector griego: venganza, sexo y masoquismo. Estas influencias no son privativas de Marís y resultan apreciables en destacadas películas de la época: *Στέλλα* [*Stela* = *Estela*, 1955], dirigida por Mijalis Kakoyanis y protagonizada por Melina Mercouri; *Ο Δράκος* [*O Dracos* = *La Bestia*, 1956] de Nikos Kúnduros; *Λόλα* [*Lola*, 1964] de Dinos Dimópulos. Marís tampoco sería ajeno a influencias de otras procedencias, particularmente en lengua francesa, que aún conservaba un prestigio social y cultural en Grecia, y ello se haría patente en el personaje con que el escritor alcanza la fama: el comisario Becas, trasunto del inspector Maigret de Georges Simenon. En palabras de Petros Márkaris: "Diría que el único intento de crear una corriente común con la novela policíaca europea, francesa, era la obra de Yanis Marís […] de haber tenido la suerte de ser traducido […] sería un Simenon junto a Simenon" (*apud* Azanasíu, 2023: s. p.).[5] Dado que en la Grecia de posguerra civil estaría completamente fuera de lugar la figura del detective privado (Filipu, 2010: 6), Becas no puede ser el tipo duro, solitario, noctámbulo y tal vez mujeriego de la novela negra estadounidense, sino que se presenta bajo una figura harto

[4] En la nómina de escritores griegos de novela policíaca figurarán no pocos periodistas, como el propio Marís, y por ello buenos conocedores de los pliegues oscuros de la sociedad, de las actividades, ambientes e integrantes del hampa. El segundo en importancia en el género por detrás de Marís sería Nikos Marakis —creador del personaje de "Miss Ghost", una valerosa espía de la resistencia griega que combate a los nazis durante la ocupación, cuyas aventuras se publican hasta 1955—. Otros nombres son Andrónikos Markakis, Stelios Anemoduras, Ilías Bakalópulos, Dimitris Janós, Orfeas Karavías, Fanis Kleancis, Takis Papayoryíu, Yorgos Sevastikóglu, Polivios Vasiliadis, y Aciná Kakuri, conocida como la "Agatha Christie griega" y tal vez la única cultivadora de la narración policíaca en aquella sazón (Apostolidis, 2009a: 272-273; Apostolidis 2009b: 86, 277-278; Apostolidis, 2021: 15-17; Filipu, 1998: 23-24; Filipu, 2018: 65-66, 122, 135-138, 150-151).

[5] En el mismo sentido Kurmulís, 2016: *passim*; Marcou, 2015: 37-38; Marcou, 2017: 113-114, 117; Tsokopoulou, 1998: 12.

reconocible para el lector potencial: es un oficial del cuerpo de policía, un funcionario de mediana edad apreciado por su entorno profesional, casado y padre de un hija, de origen provinciano, extracción social humilde y candidato a la clase media en gestación; en suma, un griego castizo, conservador, honrado y laborioso, con aspecto de "tendero trajeado" (Rangos, 2013: s. p.). Además, se trata de un personaje cuya presencia tampoco acapara el relato —apenas interviene en tercio de *Crimen en Colonaki* (Marís, 2021: 31-57, 213-220, 240-244, 249-318)—.

Sin embargo, la gran aceptación de las novelas de Marís no puede atribuirse solamente a su capacidad de "traducir" influencias. Como se aprecia ya en su personaje principal, la gran aportación que constituiría la clave de su éxito y que lo elevaría al estatus de "patriarca" de la novela policíaca griega sería su hábil "helenización" del género, y ello en varios sentidos. Frente al predominio en la palabra impresa de la *καθαρεύουσα* [*kazarévusa* = lengua purista], arcaica y ampulosa, Marís apuesta por el empleo de la *δημοτική* [*dimotikí* = lengua común], más directa y asequible, sobre todo por parte de su público potencial, aún muy provinciano y en pleno proceso de incorporación al mundo urbano.[6] Asimismo, Marís efectúa una eficaz hibridación de géneros literarios caros al público griego: en una entrevista de 1969, el escritor comentaba que "[hasta 1953] todas las revistas publicaban novela policíaca, y griega, sólo novela rosa. Me dije que podía hacerse una novela griega inexistente hasta entonces, que combinara lo sentimental y lo policíaco. Así escribí mi primera entrega [de *Crimen en Colonaki*]..." (*apud* Apostolidis, 2021: 10-11). En efecto, la novela otorga espacio al romance entre el hijo del corredor de bolsa acusado de homicidio, que inicia su propia investigación para descubrir al verdadero culpable y demostrar así la inocencia de su padre encarcelado, y la hija de un miembro de la resistencia ejecutado por los alemanes tras ser delatado por el pintor durante la ocupación (Marís, 2011: 9, 158-171; Marís, 2021: 141, 231-245).[7]

Pero el factor tal vez más logrado de su particular "helenización" de la novela policíaca es el recurso a ciertos aspectos del pasado reciente del país, o bien de la actualidad recogida por la prensa. *Crimen en Colonaki* es sólo el primero de sus relatos policíacos transitados por antiguos colaboracionistas, criminales de guerra, contrabandistas y traficantes de antigüedades o del patrimonio expoliado a los judíos griegos durante la ocupación (Apostolidis, 2009b: 286-289; Minas, 2014: s. p; Tsokopoulou, 1998: 11-13).[8] Integra, también, el crimen pasional y el de honor, que el común de la sociedad consume de forma regular a través de la prensa cotidiana; refiere nombres de artistas y personalidades públicas reales —aunque nunca los de miembros de la casa real o del gobierno—; e incorpora personajes y asuntos típicos de la novela policíaca desde una actitud crítica acorde con el conservadurismo ambiental que él comparte (Filipu, 2018: 95, 155, 183-189): la figura de la mujer fatal o del *gigoló*, el adulterio, el divorcio, el suicidio, la prostitución, la embriaguez, el tráfico de estupefacientes... Por añadidura, Marís describe minuciosamente el ambiente urbano, los bajos fondos y sus áreas de contacto con los

[6] En tanto que periodista, Marís maneja ambas formas de la lengua y ofrece contrastes ocasionales, mediante la inserción en el relato de fragmentos "extraídos" de la prensa, ver Marís, 2021: 167-169, 175-176, 210-211. Esta circunstancia dual del griego moderno, que se mantendrá hasta 1976, no queda reflejada en la traducción al español, ver Marís, 2011: 112-113, 117-118, 144.

[7] Como nota de actualidad, el interés de este vínculo entre ambos géneros ha sido puesto de relieve recientemente en la primera edición del Festival Literario Rosa y Negro de Tres Cantos en España, ver https://360y5.es/nace-un-nuevo-festival-literario-rosa-y-negro-que-tendra-lugar-en-tres-cantos-del-13-a-18-de-febrero/ [Consultado el 4 de febrero de 2024].

[8] Para la resistencia y el colaboracionismo durante la ocupación, ver, Marís, 2011: 45-49 y Marís, 2021: 73-79. Para el contrabando, Marís, 2011: 94-97 y Marís, 2021: 143-145.

espacios de la élite privilegiada, trazando así un perfil de la estructura social griega de su tiempo, con especial atención a dicha clase acaudalada: reverso exacto del ciudadano medio encarnado por Becas, sus representantes —cosmopolitas, europeizados, a veces de pasado tan turbio como el origen de su fortuna actual, alejados moral y materialmente del común de la sociedad— se incorporan a las pasiones comunes a todos —celos, codicia, venganza— y se enfrentan al crimen en sus espacios de residencia y ocio —el distinguido centro de Atenas, los suburbios de postín (Psyjikó, Kifisiá, Várkisa), hoteles de lujo, salas de fiestas y locales de moda de la capital, Salónica, el exclusivo reducto isleño de Mýkonos—.

Fórmula de éxito, sin duda, pero no exenta de limitaciones. Una muy notable afectaría al tratamiento del pasado reciente de Grecia. La remisión a la experiencia griega de la Segunda Guerra Mundial omite cualquier referencia a la dimensión ideológica de la resistencia contra la ocupación, a las profundas divisiones que aquejaban a la sociedad del momento, a la violencia concreta y en múltiples direcciones, a sus devastadoras consecuencias de toda suerte sobre la población, entonces y después. En las novelas de Marís, el recurso literario al pasado reciente esquiva también la guerra civil que seguiría, las prolongaciones de ésta en la siguiente confrontación que conocería el país, la Guerra Fría. En suma, el pasado reciente se presenta amortiguado, queda circunscrito a la Ocupación —con mayúscula—, elevada —y por tanto, reducida— a un capítulo de heroica resistencia patriótica contra el invasor alemán —dejando de lado al ocupante búlgaro e italiano— en que el elemento disonante por definición sería el griego individual, traidor a su país, delator de compatriotas, beneficiario material de sus actividades pretéritas y a resguardo de todo escrutinio, denuncia o persecución en el presente. No pueden rastrearse alusiones, ni aun veladas, a aspectos vidriosos de la época y con gran repercusión mediática y social, tales como el asesinato del periodista estadounidense George Polk en Salónica en 1948, casi al término de la guerra civil, o como, ya en la posguerra, la ejecución de miembros destacados del KKE (Partido Comunista de Grecia), el exilio, la reclusión de presos políticos o la caza de brujas desatada contra intelectuales y escritores de izquierdas. Tampoco hay mención alguna a las tensiones crecientes en Chipre, a la actividad de los servicios secretos nacionales y extranjeros, o al papel —e impunidad— de la policía en la represión política y su conexión con el atentado a plena luz del día, en 1963, que acabaría costándole la vida al diputado y activista de izquierdas Grigoris Lambrakis —en 1967 el prominente escritor Vasilis Vasilikós recogería este suceso en su novela política *Z*, que Costa Gavrás llevaría al cine un par de años después bajo el mismo título—.

Capitaneada por Marís, la novela policíaca griega de los años 1950 y 1960 se amolda a los límites tácitos marcados por la realidad política, institucional e ideológica del país, sin forzarlos ni cuestionarlos, y se centra en acomodar formas modernas, importadas, en el marco de la cultura local del entretenimiento, de un costumbrismo provinciano, melodramático e inocuo, cuya mayor transgresión radicaría en el contraste maniqueo entre los estratos privilegiado y no privilegiado de la sociedad (Apostolidis, 2021: 13). Al alejarse de la experiencia común del ciudadano medio, un personaje reconocible y entrañable como el comisario Becas –centrado en su trabajo, ajeno a la política y contrario a la violencia– ayudaba a evadirse de una realidad cotidiana difícil y opresiva para muchos. Pero con el andar del tiempo, esta renuncia a lidiar con las tensiones ambientales producto del pasado y el presente no se limitaría a mera desconexión de la realidad cotidiana, sino tendería incluso a ocultar o incluso distorsionar dicha realidad —la representación de la policía, por ejemplo, no se correspondía con la experiencia social—, y contribuiría al paulatino declive de la "edad de oro" de la novela policíaca griega

(Apostolidis, 2009b: 286, 290-291; Apostolidis, 2010: 6; Apostolidis, 2021: 13-14, 17-18; Filipu, 2010: 6; Kurmulís, 2016: *passim*; Galanópulos, 2010: 12-13; Pavliotis, 2013: s. p.).[9]

En efecto, puede afirmarse que, en sus novelas policíacas, Marís no abandona el terreno seguro del relato de evasión, cuya función es meramente lúdica, sin más pretensiones, y así lo reivindica. Sin embargo, esta cautela literaria frente a la realidad social no sería privativa de la obra de Marís, sino que sería rastreable en el conjunto de las letras griegas del período, incluida la literatura popular en que se inscribe la novela policíaca (Filipu, 2018: 57-61). Además, tampoco puede achacarse a indiferencia: en 1977, durante la transición a la democracia en Grecia, tras la dictadura de los coroneles, Marís publica por entregas el producto de una investigación sobre el caso Polk que había empezado ya en 1948 (377). Y considerado en perspectiva y contextualizado, su recurso al capítulo del colaboracionismo griego durante la ocupación no es reductible a mero recurso efectista, aun oportunista, al pasado reciente: *Crimen en Colonaki* se abre y gira en torno al asesinato de un individuo que traicionó a los suyos en la ocupación y que no sólo no ha pagado por sus actos, sino que en la posguerra residía, junto con el personal a su servicio, en un lujoso apartamento en pleno centro de la capital, lugar reservado a la crema y la nata social con la que se codeaba y por la que era elogiado, respetado y agasajado. Un individuo que ha vuelto a traicionar a uno de los suyos, ahora en forma de adulterio. No sufrió persecución entonces, no la sufría en el presente, cuando el miedo y la persecución forman parte de la realidad cotidiana en los años 1950. La Justicia que a él no lo persiguió se pone en marcha ahora para perseguir a quien lo ha matado... Retomando a Vasilis Vasilikós: "Todos los 'malos' de sus libros [de Marís] fueron colaboracionistas, vestidos de 'honrados' ciudadanos tras la ocupación. Semejante bofetada al colaboracionismo en Grecia no la he encontrado en ningún otro escritor griego, ni en los de la izquierda más extrema" (*apud* Filipu, 2018: 184).[10]

Cabe señalar que la fórmula de éxito de Marís y de la novela policíaca griega a partir de él se enfrenta a otra limitación ambiental. De forma general, la derecha conservadora y la Iglesia greco-ortodoxa consideran que se trata de un producto pernicioso, pues presenta casos de corrupción de las fuerzas del orden y tienta al público lector, en particular al más joven e impresionable, con actitudes y actividades criminales. También desde la izquierda se condena la novela policíaca por su fondo supuestamente reaccionario —contribuye a justificar el *statu quo*, tiende a humanizar a los representantes de las fuerzas del orden y desvincularlos de su actividad represora, refleja la decadencia de la sociedad burguesa— y por desviar la atención del público de la lucha de clases. A la postre, el puritanismo de la derecha y el doctrinarismo de la izquierda comparten un desprecio de rancio abolengo y amplio espectro hacia la novela policíaca en tanto que mera "subliteratura", "novela popular", "cultura de quiosco" indigna de acceder a las librerías, de recibir el interés de las editoriales de prestigio, del ámbito académico, de la crítica literaria o de los literatos. Marís puede ser el autor más popular de su tiempo, presentar el mayor volumen de ventas en la Grecia del siglo XX y ser tenido por el maestro y referente de toda una escuela griega de novela policíaca, pero no por ello deja de ser percibido como escritor de segunda fila, y en la cima de su fama no llega a prosperar la edición de las traducciones existentes de su obra al francés, inglés y alemán. De hecho, el propio Marís comparte esta visión de las cosas y de su propia obra, que califica de meros relatos de evasión;

[9] Para unos ejemplos sobre la forma en que son presentados la ley, el orden y la policía griega, ver *Crimen en Colonaki*, páginas 97 y 131 de la traducción al español, y 147 y 193 de la edición griega.

[10] En el mismo sentido Kúrtovic (2016: s. p.), quien llega a afirmar que la novela policíaca de Marís constituiría un sustituto de la novela social en su tiempo.

de calidad, pero sin cualidad literaria alguna, y que, por su naturaleza de escritos por entregas, no suponen sino una parte más de su labor periodística (Apostolidis, 1998: 7; Apostolidis, 2009a: 272-273; Apostolidis, 2009b: 277-279; Apostolidis, 2013: s. p.; Márkaris, 2010: 4; Spyropulu, 2010: 5).[11]

3. Un retrato inacabado

Un límite más a la novela policíaca griega de la Guerra Fría lo pondría el propio devenir histórico del país. Al igual que sucediera en Hungría y Checoslovaquia, del otro lado del Telón de Acero, iba a producirse en Grecia una "vuelta al orden" por la vía dura: en 1967 un golpe de estado militar instaura una dictadura que se hará conocida bajo diversas denominaciones —Junta de los Coroneles, Régimen de Abril, Septenio—, que refuerza los mecanismos de control, censura y represión estatales, y que impone una versión radical de la ideología de Estado imperante en el país desde los años 1920, cuyos pilares son la patria, la religión y la familia. Como tantos otros, Marís seguirá trabajando, y lo hará plegándose en sus escritos a dichos imperativos ideológicos (Rangos, 2013: s. p.). La democracia que surgirá en Grecia cuando la dictadura se desmonta a sí misma, a mediados de los años 1970, no es la democracia que había surgido cuando el final de la guerra civil enlazaba con la Guerra Fría: los tiempos habían cambiado, y con ellos cambiaría también la novela policíaca griega.

Hasta aquí un retrato inacabado de la novela policíaca griega. Inacabado el retrato que de la novela policíaca griega se ofrece aquí, por condicionantes de marco temporal, extensión y fuentes. Inacabado el retrato que de la sociedad griega había ofrecido dicha novela a lo largo de su "era dorada", por condicionantes políticos, institucionales, ideológicos y culturales. Su devenir en los años 1950 y 1960 dependía del contexto histórico en que se inscribía, y al cual no podía sustraerse: por naturaleza, la novela policíaca se alimentaría en mayor o menor medida de dicho contexto, pero también dependería de él para lo que podía o no decirse. E inacabado el retrato de la novela policíaca griega, porque su andadura no ha concluido y la realidad se ocupa de ofrecer constantemente materia prima para quien se anime a emplearla en nuevos relatos.

BIBLIOGRAFÍA:

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, Μαρία (2023). Αστυνομικό μυθιστόρημα: οι Έλληνες συγγραφείς ξανά εν δράσει. *Η Καθημερινή*, 22/10/2023. Disponible en: https://www.kathimerini.gr/culture/-562684627/astynomiko-mythistorima-oi-ellines-syggrafeis-xana-en-drasei/ [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (1998). Η γοητεία των λαϊκών ντετέκτιβ: Ο λόγος του αστυνομικού αφηγήματος στα λαϊκά περιοδικά - Η άνοδος και η πτώση. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Αστυνομική λογοτεχνία. Αφιέρωμα*, 28/06/1998, 7-8.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2009a [1998]). Αστυνομικό μυθιστόρημα και πραγματικότητα. In Ανδρέας ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος: Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του* (pp. 255-276). Αθήνα: Εκ. Άγρα.

[11] Según Filipu (2018: 14, 183, 193-194, 202-210, 233-234, 244-250, 255), esta actitud de la derecha y la izquierda frente a la novela policíaca no afecta a todo un elenco de autores extranjeros —Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Georges Simenon, pero también Ian Fleming o John Le Carre— y empezaría a cambiar en los años 1960, aunque sólo habría una novela policíaca griega que sería objeto de una crítica literaria, y además positiva por sus "cualidades literarias": *Τα 218 ονόματα* [*Ta 218 onómata = Los 218 nombres*, 1963] de Aciná Kakuri. También Filippaios (s.f.: *passim*) señala la presencia en los años 1960 de editoriales que dedican parte de su producción a la novela policíaca traducida para un público culto y burgués.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2009b [2008]). Αστυνομικό αφήγημα και έγκλημα στην Ελλάδα. In Ανδρέας ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, *Τα πολλά πρόσωπα του αστυνομικού μυθιστορήματος: Δοκίμια για την ιστορία και τις σύγχρονες τάσεις του* (pp. 277-314). Αθήνα: Εκ. Άγρα.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2010). Δυο-τρία πράγματα για το αστυνομικό μυθιστόρημα. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 6-7.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2012). Εισαγωγή. Η Κυρία της νύχτας: Η Τρίτη εκδοχή. In Γιάννης ΜΑΡΗΣ, *Η Κυρία της νύχτας. Πρωτότυπο αθηναϊκό μυθιστόρημα* (pp. 9-16). Αθήνα: Εκ. Άγρα.

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2013). Ο Μαρής, ο Μπέκας και η Θεσσαλονίκη. In *Στο μυαλό του αστυνόμου Μπέκα.* Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας. Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, 18/01/2013. Disponible en: https://www.youtube.com/-watch?v=GDYn6vUyBQc [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ, Ανδρέας (2021). Εισαγωγή. Γιάννης Μαρής. *Έγκλημα στο Κολωνάκι.* In Γιάννης ΜΑΡΗΣ, *Έγκλημα στο Κολωνάκι* (pp. 9-18). Αθήνα: Εκ. Άγρα.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ, Βασίλης (2018). Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι. *Νέα Σελίδα*, 01/04/2018, s. p. Disponible en: https://www.patakis.gr/files/1168832.pdf [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΔΑΝΕΛΛΗ, Τιτίνα (2010). Ελληνική αστυνομική λογοτεχνία: παρόν και μέλλον. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 11.

FILIPPAIOS, Nikos. *A Brief History of Crime Fiction in Greece*. s. f. Disponible en: http://database.popular-roots.eu/exhibits/show/crime-fiction-in-greece [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΦΙΛΙΠΠΟΥ, Φίλλιππος (1998). Έλληνες συγγραφείς: Συνολική αναφορά σε αυτούς που γοήτευσαν και δημιούργησαν μυθικούς ασυνομικούς και ντετέκτιβ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Αστυνομική λογοτεχνία. Αφιέρωμα*, 28/06/1998, 22-25.

ΦΙΛΙΠΠΟΥ, Φίλλιππος (2010). Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και οι επίγονοι του. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 6.

ΦΙΛΙΠΠΟΥ, Φίλλιππος (2018). *Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι.* Αθήνα: Εκ. Πατάκης.

ΓΑΛΑΝΟΠΟΥΛΟΣ, Νεοκλής (2010). Audiatur et altera pars (Ας ακουσθεί και η ετέρα πλευρά). *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 12-13.

KAISIDOU, Vassiliki (2017). Behind Crime and Depravity: Moral Ambiguity and Social Constructions of Evil in Contemporary Greek Detective Fiction. *Anthropino*, *5*, 118-128. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/334250046_Behind_Crime_and_-Depravity_Moral_Ambiguity_and_Social_Constructions_of_evil_in_Contemporary_Greek_Detective_Fiction_Anthropino_5_2017118-28 [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΚΑΚΟΥΡΗ, Αθηνά (2010). Πενήντα χρόνια βουτηγμένη στο έγκλημα προσβλέπω στην απογείωσή του! *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 9.

KANARIS DE JUAN, Anastasio (2012). La novela policiaca griega. Precursores y seguidores. In Javier SÁNCHEZ ZAPATERO & Àlex MARTÍN ESCRIBÀ, *El género negro: el fin de la frontera* (pp. 165-174). Santiago de Compostela: Andavira.

ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ, Δημοσθένης (2016). Presentación. 18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος – Το έργο – Η εποχή. Εκ. IANOS, 14/11/2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rML-S8ju8lU [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας (Ed.). (2016). Επιμέλεια. *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή. Ο άνθρωπος, το έργο, η εποχή*. Αθήνα: Εκ. Πατάκη.

ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας (2018). Όταν ο Μανκέλ συνάντησε τον Μαρή. *The Books Journal*, 01/04/2018, 58-59. Disponible en: https://www.patakis.gr/files/1168991.pdf [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΚΟΥΡΜΟΥΛΗΣ, Νίκος (2016). Ο νουάρ συγγραφέας που άρεσε ακόμη και στους αντιπάλους του. *Τα Νέα*, 07/10/2016. Disponible en: https://www.tanea.gr/-2016/10/07/lifearts/o-noyar-syggrafeas-poy-arese-akomi-kai-stoys-antipaloys-toy [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΑΡΚΟΥ, Λοΐκ (2015). Η γαλλική κουλτούρα στο έργο του Γιάννη Μαρή. *The Athens Review of Books*, *68*, 28/03/2015, 37-39. Disponible en: https://athensreviewofbooks.com/-arxeio/teyxos68/3938-i-galliki-koultoyra-sto-ergo-tou-gianni-mari [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΑΡΚΟΥ, Λοΐκ (2016). Αναφορές στη γαλλική κουλτούρα στο έργο του Γιάννη Μαρή. Εn Κώστας Θ. ΚΑΛΦΟΠΟΥΛΟΣ (Επι.). *18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή: ο άνθρωπος, το έργο, η εποχή* (pp. 103-117). Αθήνα: Εκδ. Πατάκη.

MARCOU, Loïc (2017). Roman policier, littérature médiatique et transferts culturels franco-grecs (1865-1965). *The Historical Review - La Revue Historique*, *XIV,* 95-123. Disponible en: https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/historicalReview/article/view/16276 [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΑΡΚΑΡΗΣ, Πέτρος (2010). Καθυστερημένη προκοπή. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 4-5.

ΜΑΡΗΣ, Γιάννης (2021 [1953]). *Έγκλημα στο Κολωνάκι*. Αθήνα: Εκ. Άγρα.

MARÍS, Yannis (2011). *Crimen en Colonaki*. Traducción de Laura Salas. Valencia: El Nadir.

ΜΑΡΤΙΝΗΔΗΣ, Πέτρος (2010). Περί αστυνομικών μυθιστορημάτων. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 4.

ΜΗΝΑΣ, Θανάσης (2014). Συνέντευξη. Α. Αποστολίδης: ο Χολμς και ο Μπέκας. *Ο Αναγνώστης*, 26/01/2014. Disponible en: https://www.oanagnostis.gr/a-αποστολίδης-ο-χολμς-και-ο-μπέκας/ [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΠΕΚΟΣ, Γρηγόρης (2011). Πέτρος Μάρκαρης: Φοροφδιαφυγή και τιμωρία. *Το Βήμα*, 06/11/2011. Disponible en: https://www.tovima.gr/2011/11/06/books-ideas/petros-markaris-forodiafygi-kai-ti-wria/ [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΜΟΥΣΜΟΥΤΗΣ, Διονύσης Ν. (2010). Στους δρόμους του Γιάννη Μαρή με ψυχοραφήματα. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 3.

ΠΑΥΛΙΩΤΗΣ, Αργύρης (2013). Κάν'το όπως ο Μαρής. In *Στο μυαλό του αστυνόμου Μπέκα*. Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας. Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, 18/01/2013. Disponible en: https://www.youtube.com/-watch?v=GDYn6vUyBQc [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΡΑΓΚΟΣ, Γιάννης (2013). Από το χαρτί στο σελιλόιντ. Τα έργα του Γιάννη Μαρή στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. In *Στο μυαλό του αστυνόμου Μπέκα*. Ελληνική Λέσχη Συγγραφέων Αστυνομικής Λογοτεχνίας. Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, 18/01/2013. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GDYn6vUyBQc [Consultado el 4 de febrero de 2024].

ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ, Χρύσα (2010). Το ελληνικό και ξένο αστυνομικά μυθιστόρημα: βίοι παράλληλοι. *Ελευθεροτυπία. Βιβλιοθήκη: Αφιέρωμα στο αστυνομικό μυθιστόρημα, 613*, 24/07/2010, 5.

ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΥ, Βάσια (1998). Ο κόσμος του Γιάννη Μαρή: Ηρωάς του, ο αστυνόμος Μπέκας που κυριολεκτικά γοήτευσε το ελληνικό κοινό. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Αστυνομική λογοτεχνία. Αφιέρωμα*, 28/06/1998, 11-13.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0018

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

În război pântecele femeii este o groapă comună. Tema violului la Matei Vișniec și Miruna Vlada

At War Woman's Womb Becomes a Mass Grave. The Theme of War-Rape in Matei Vișniec's and Miruna Vlada's Works

MĂDĂLINA CECIULEAC
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza"
madalina.ceciuleac@student.uaic.ro

Cuvinte-cheie

agresiune sexuală; corp traumatic; război interetnic; gropi comune; literatură politică.

.

În lucrarea de față ne propunem să investigăm tema agresiunilor sexuale din timpul războaielor interetnice și interconfesionale din spațiul exiugoslav prezente în piesa lui Matei Vișniec *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* și în volumul de poeme *Bosnia. Partaj* de Miruna Vlada. Reprezentările războiului în literatură s-au schimbat de-a lungul epocilor culturale și istorice. Dacă în eposul antic și medieval figura soldatului este glorificată și eroizată, în literatura postbelică sunt problematizate etica războiului, mecanizarea crimei și stresul post-traumatic. Remarcăm coexistența în literatura post-război a temelor care denunță violența și cruzimea flagelului asupra ființei umane, dar și apariția narațiunilor despre abuz, maternitate forțată și migrația refugiaților. Literatura post-război documentează și arhivează narațiunile plurale, alternative ale istoriei oficiale, dând vizibilitate și voce victimelor experiențelor traumatice din timpul conflictelor militare. Dacă Matei Vișniec demască folosirea violului ca tactică militară în conflictele din Balcanii de Vest, Miruna Vlada radiografiază condiția vulnerabilă a femeii pe front. Corpul femeii ca metaforă a gropilor comune este o imagine percutantă cu semnificații plurale în textele celor doi autori.

Keywords

war-rape; traumatic body; interethnic war; mass grave; political literature.

The aim of this article is to investigate the theme of sexual aggression during the interethnic wars in the former Yugoslav area as it is reflected in Matei Vișniec's play: *The body of a woman as a battlefield in the Bosnian war* and in *Bosnia. Partaj* by Miruna Vlada. In the post-war literature, classical subjects are replaced with new approaches concerning abuse, forced maternity, and refugee migration. The representations of war in literature have changed throughout different cultural and historical eras. While the soldier is glorified and heroized in ancient and medieval epics, post-war literature explores the ethics of war, the mechanization of killing, and post-traumatic stress. In post-war literature we observe the coexistence of themes that denounce the violence and cruelty of war on human beings, as well as the emergence of narratives about abuse, forced motherhood, and refugee migration. The post-war literature documents the alternative narratives of official history, giving visibility and voice to the victims of traumatic experiences during military conflicts. While Matei Vișniec denounces the use of war-rape as a military tactic in the conflict in the Western Balkans, Miruna Vlada examine the vulnerable condition of women on the front lines. The woman's body as a metaphor for mass graves is a striking image with multiple meanings in the texts of both authors.

Motto: „Mă numesc Literatura şi sunt o groapă comună."
(Radu Vancu, *Kaddish*)

(Auto)reprezentări ale abuzului în literatură

Actele de violenţă sexuală comise împotriva femeilor în timpul conflictelor militare au fost recunoscute şi condamnate oficial drept crime de război abia la începutul secolului XXI. Recunoaşterea violului ca genocid şi crimă împotriva umanităţii survine târziu în istoria statelor moderne. Convenţiile de la Geneva (1993) au stabilit încadrarea juridică şi politică a actelor de viol drept crime împotriva umanităţii şi genocid în urma descoperirilor ororilor şi masacrelor de Foča şi Casa Karaman din Bosnia. Trecute sub tăcere, violenţele sexuale din timpul Holocaustului au fost judecate în comun cu celelalte crime. Pentru prima dată în istorie, violurile sistematice, sclavia sexuală şi torturile la care au fost supuse femeile bosniace în timpul Războiului din Balcanii de Vest (1992-1996) au fost pedepsite drept crime împotriva umanităţii de către un tribunal internaţional. Masacrele de la Foča şi Srebrenica depun mărturie despre ororile războaielor interetnice, născută din pulsiuni naţionaliste şi separatiste, despre gropile comune, doliul fără cadavre şi violul în masă.

Denunţând barbaria modernă şi războiul naţionalist, Matei Vişniec abordează în piesa *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* tema violului ca strategie militară în războaiele interetnice. Miruna Vlada în volumul de versuri *Bosnia. Partaj* juxtapune tema războiului secesionist şi disoluţia unei naţii cu dizolvarea unei relaţii şi drama partajului. Abordând tema violului ca un act putere care desfigurează şi dezindividualizează victima, ambii autori denunţă transformarea corpului femeii în câmp de luptă şi groapă comună în timpul conflictelor militare. Teatrul postdramatic şi poemul-mărturie redau vizibilitate corpului infirm al femeii agresate şi voce copiilor născuţi în urma unui act sexual neconsimţit. Rămase invizibile în actele oficiale şi în documentele despre război (anonimatul devenind astfel o condiţie intrinsecă a victimei), personajele imaginate de cei doi autori povestesc, la nivel ficţional, despre urâţenia violului, despre obiectificarea corpului femeii în lagăr, despre avort şi maternitate forţată. În aceste condiţii, literatura post-război se transformă într-un mediu de tezaurizare şi oficializare a naraţiunilor traumatice.

Romanul *S. A novel about the Balkans* (1999) semnat de Slavenka Drakulić, care narează sub anonimat din perspectiva unei bosniace anii de captivitate într-un lagăr de femei abuzate de soldaţii sârbi reprezintă un text de referinţă în literatura post-genocid din Balcanii de Vest. Invizibilitatea (oficială şi neoficială) a victimei, depersonalizarea femeii în faţa agresorului şi torturile la care au fost supuse femeile civile de către forţele ocupante în timpul conflictelor interetnice şi inter-religioase din Bosnia-Herţegovina devin teme importante în discursul literar post-război. Deşi (sunt) au fost tabuizate şi marginalizate multă vreme, naraţiunile despre abuz şi graviditate forţată îşi găsesc loc în literatura de război alături de temele clasice precum deconstrucţia conceptului de *război de drept*, etica războiului şi (dez)eroizarea hegemoniei militare.

Reprezentarea experienţei traumatice în literatură declanşează numeroase discuţii: de la oficializarea şi mediatizarea abuzului, până la pericolul clişeizării subiectului. Despre estetizarea violenţei sexuale, Neige Sinno, autoarea romanului-confesiune *Triste tigre*, afirmă faptul că actul de a scrie despre abuzurile sistematice la care a fost supusă de tatăl vitreg se resimte ca o formă de trădare a experienţei trăite: „Se taire serait une trahison. J'aimerais pouvoir écrire ce livre avec un peu plus de distance, être simplement quelqu'un qui a vu quelque chose, qui a été touché par les cercles concentriques des répercussions, quelqu'un à qui on a fait promettre

d'écrire un livre pour la venger. J'aimerais tellement prendre cette distance, pour des raisons évidentes, mais ce n'est pas la position sur l'échiquier qui m'a été attribuée" (Sinno, 2023: 56).

În ciuda ideii preconcepute că violul nu este o temă a literaturii, Sinno, apelând la romanul lui Nabokov şi la mărturisirile despre abuz ale Virginiei Woolf, demonstrează anterioritatea acestei teme în cadrul literaturii şi analizează critic receptarea culturală şi istorică a acestor texte. Deconstruind grilele de lectură care sexualizează şi pervertesc inocenţa Lolitei, transformându-l pe Humbert într-o victimă, autoarea deconspiră confesiunea seducătoare a pedofilului care îşi acuză victima şi propune o contra-lectură a textului. Decupând din roman, fragmentele în care naratorul redă scurtele replici aparţinând minorei, Neige Sinno demonstrează lipsa consimţământului Lolitei: „«*Oh, non, encore*». «*De grâââce, fiche-moi la paix, tu veux*»" (Sinno, 2023: 15).

Teatru post-război: discurs despre corpul traumatic în *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*

Mărturisind faptul că geneza pieselor sale despre tragedia politică a Bosniei este inspirată de munca sa de jurnalist care transcrie şi comentează evenimentele actualităţii, Matei Vişniec recunoaşte faptul că practică un *teatru al denunţării* istoriei recente: „Există o literatură născută din urgenţa de a denunţa aberaţiile actualităţii, dar şi de a înţelege istoria. Teatrul îşi asumă această misiune, iar jurnalismul poate oferi «materie» pentru acest tip de demers şi de reflecţie" (Vişniec, 2016: 8). Piesele de teatru şi comentariile metateatrale ale dramaturgului dezvăluie mecanismele de fabricaţie ale unui teatru imersiv, care condamnă utopiile totalitare, absurdul şi grotescul din viaţa imediată, abuzul şi dezumanizarea conflictelor armate.

Volumele *Trilogia balcanică* şi *Procesul comunismului prin teatru* sunt marcate de o componentă pedagogică a teatrului său politic care funcţionează ca un avertisment. Teatrul său antitotalitar, deşi păstrează urme ale mecanizării absurde post-beckettiene şi post-ionesciene, condamnă (literar) comunismul şi demistifică abuzurile şi confiscarea istoriei de către putere. Propunând un tip de teatru orientat înspre generaţiile post-memoriei – „înspre cei care nu au cunoscut nemijlocit dictatura comunistă, dar care se formează într-un imaginar marcat de această perioadă" (Chiorean, 2016: 43), Vişniec demască crimele şi dictaturile, construind din fărâme de istorie oficială şi neoficială o memorie colectivă asupra fenomenului totalitar.

Publicată în Franţa, la un an distanţă de încheierea războiului din Bosnia-Herţegovina, piesa *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* porneşte de la descoperirea de către presa internaţională a folosirii violului ca armă de război de către soldaţii sârbi. În timp ce documentele oficiale avansează cifra de 20.000 de victime ale violenţei sexuale în conflictele din Balcanii de Vest, numărul exact al victimelor rămâne necunoscut. Gropile comune, violurile sistematice comise cu scopul de a destabiliza inamicul şi de a degrada puritatea genetică a unui grup etnic au şocat Occidentul. Pus în faţa monstuozităţii şi absurdităţii conflictelor interetnice, dramaturgul construieşte o piesă-reportaj (*drama reportage*) în care decorticheză relaţia călău-victimă, maternitatea forţată şi imposibilitatea recuperării *ţării lui acasă* post-război.

Imageria corpului patologic (corpul abuzat, corpul bolnav, corpul în putrefacţie, absenţa corpului defuncţiilor, corpul în gestaţie) capătă în text semnificaţii plurale. Referinţa la corporalitate se înscrie într-o gramatică particulară a teatrului post-dramatic aşa cum apare teoretizat de Hans-Thies Lehmann: „Teatrul postdramatic se reprezintă în mare măsură ca teatru al unei corporalităţi autosuficiente, o corporalitate care este expusă în intensităţile ei, în potenţialele gestuale, în «prezenţa» ei nimbică şi în tensiunea ei interioară precum şi în aceea transmisă în afară" (Lehmann, 2009: 124). Interesat de formele de existenţă marginalizate sau

reprimate, teatrul postdramatic transformă corpul într-un macro-semn, în special corporalitatea deviantă, care se abate de la normă prin boală, handicap sau diformitate.

În piesa lui Vişniec, trupul femeii abuzate, în destrămare, este o metaforă a partiţiei Bosniei. Construind imaginea dramatică a corpului femeii ca un câmp de luptă şi groapă comună, Vişniec denunţă bestialitatea şi primitivitatea agresiunii naţionaliste. Penetrarea sexului femeii duşmanului etnic ca tactică militară (*blitzkrieg*) demască natura rudimentară, iraţională şi sociopată a răului războiului. În piesa lui Vişniec, violul apare ca o componentă a *identicidului* şi armă de exterminare etnică: „Violul are, în cazul concret al războaielor interetnice din Europa, acelaşi scop ca şi distrugerea caselor inamicului, a bisericilor sau a lăcaşelor de cult ale inamicului, a vestigilor sale culturale şi ale valorilor sale" (Vişniec, 2006: 137). Solicitând întreruperea sarcinii pe care victima o resimte ca o continuare a violului şi ca pe o apropriere a propriei corporalităţi de către agresor, Dorra îşi plânge înstrăinarea şi confiscarea eului. Maternitatea forţată şi mişcările fetusului în uter îi reactualizează trauma agresiunii şi organicitatea violenţei.

Matei Vişniec construieşte în teatrul său un imaginar al mâncării şi al corpului care (nu) se hrăneşte ca metaforă a abandonului şi a alienării. Dacă în piesa *Cuvântul progres rostit de mama suna teribil de fals*, tema doliului imposibil (părinţii sapă la hotare căutând osemintele fiului ucis în război pentru a-l înhuma) este pusă în relaţie cu refuzul Mamei de a mânca din cauza amânării priveghiului, în textul de faţă Dorra mănâncă printre lacrimi, forţat: „*Mănâncă plângând. Mestecă privind în gol, are în gură prea multă mâncare, resturi de dulceaţă şi de unt i se scurg pe buze şi pe bărbie*" (Vişniec, 2006: 192). Imaginea fiinţei care nu mănâncă din cauza unui blocaj emoţional (stres post-traumatic) se află în opoziţie cu terifiantul sentiment al victimei care simte cum fetusul îi devoră pântecele. Maternitatea indezirabilă în condiţiile post-violului este resimţită de victimă ca o agresiune continuă, ca un act de apropriere (fizică şi politică) a propriei corporalităţi.

Metodologia autopsia gropilor comune de la Lagărul Daboj şi de la Modrica, citită de Kate din jurnalul său intim, radiografiază clinic descompunerea şi devorarea corpului material ucis în război. Femeia-cercetător în ipostază de gropar al umanităţii inventariază osemintele şi obiectele personale ale victimelor. Corporalitatea în descompunere şi conservarea rămăşiţelor umane cărora războiul le-a răpit identitatea au traumatizat-o pe Kate. În piesă, groapa comună este simbolul absenţei. Vederile, tricourile, gloanţele, sârma ghimpată, un ceas spart sunt o parte din obiectele care indică apropierea de o groapă comună. Sugerând falimentul limbajelor în faţa barbariei şi primitivismul violenţei în masă, Vişniec deconstruieşte jargonul arheologului în ipostază de gropar şi necrolog: „deshumarea trebuie efectuată în condiţii de curăţenie maximă; înlăturarea cu ajutorul unei perii, milimetru cu milimetru, a materiei care acoperă cadavrul este cea mai bună garanţie a unei bune observaţii în cursul deshumării" (Vişniec, 2006: 196).

Copilul Dorrei este pentru Kate un supravieţuitor pe care şi-ar fi dorit să-l găsească într-una din gropile comune deshumate. În război, pântecele femeii se transformă într-o uriaşă groapă comună în care se descompun cadavrele soţilor şi fiilor ucişi pe front şi în care germinează fetuşii violurilor opozanţilor: „Când mă gândesc la pântecele tău, văd o groapă comună plină de cadavre uscate sau umflate, sau putrede... Şi în groapa asta comună, iată că mişcă cineva... O fiinţă" (Vişniec, 2006: 200). Corpul abuzat devine metaforă a războiului secesionist şi a violului teritorial.

Alegând să păstreze bebeluşul, Dorra părăseşte definitiv locurile natale. Pentru ea, imaginea *ţării lui acasă* este fisurată de blestemul războiului: soldatul care ucide şi profanează victima, mama soldatului mort care îi coase uniforma, bătrânii refugiaţi şi dezrădăcinaţi,

mormitele fără osemintele defuncților pierduți pe front. Patria imaginară a Dorrei este războiul: „*Țara mea are, mai precis, imaginea a trei soldați urinând pe ruinele fumegânde ale casei pe care au distrus-o*" (Vişniec, 2006: 204).

Războiul are (şi) voce de femeie

Ajunsă la Sarajevo în anul 2008 cu o bursă internaţională, Miruna Vlada descoperă, după cum mărturiseşte în interviuri, o Bosnie îndoliată, blocată în trecut, un spaţiu dezmembrat de despărţiri şi conflicte interetnice. Volumul *Bosnia. Partaj* reprezintă o întâlnire şi un transfer prin poezie între istoria şi tragedia unei naţiuni şi drama desfacerii unei relaţii. Printr-un act de *partaj asumat* autoarea intră în contact cu poveştile unui spaţiu cu oraşe martir, moloz şi refugiaţi, cu naraţiunile de buzunar (*ready-made*) cu care sunt seduşi străinii. Scriind o poezie politică asumată care recuperează şi militează pentru marginalitate şi periferie în literatura *mainstream*, poeta documentează relaţia adevăr-ficţiune, traumele istorice şi politice ale spaţiului ex-iugoslav de care spaţiul românesc, în ciuda vecinătăţii, este deconectat.

Discutând despre natura politică a poeziei: „Cred că şi rostul acesta, politic, e unul intraliterar de fapt sau, altfel spus, poezia are şi o natură politică în sine, indiferent de tema ei, prin faptul că reacţionează întotdeauna la ceva. Iar atunci cînd reacţionează la o temă exterioară subiectivităţii scriitorului, se transformă imediat într-un act politic" (Vancu, 2017), Radu Vancu o nominalizează pe Miruna Vlada printre autorii care practică o scriitură angajată politic şi social. Dacă în *Prematur* Vlada deconstruieşte mitul maternităţii ca (unică) împlinire feminină, atingând teme delicate şi tabuizate ca infertilitatea, contracepţia sau întreruprea sarcinii, *Bosnia. Partaj* este un manifest împotriva războiului şi a genocidului.

Pluralitatea vocilor feminine care îşi revendică dreptul la cuvânt şi care amintesc de plângerea *Troienelor* lui Euripide joacă un rol important în text. Gândite de Vlada ca „un nou dicţionar/ aceste voci de femei în destrămare" (Vlada, 2014: 27), poemele redau impresia de adevăruri trunchiate, separate, intercalate: „Poate de aici şi construcţia pe voci care sînt separate, dar care parcă vorbesc toate una peste alta. Aşa le-am auzit şi eu, încercînd să se influenţeze reciproc, să te convingă, să te tragă de «partea» lor, fiecare cu ficţiunea ei" (Vlada, *Brusc, Bosnia a început să existe pentru mine, așa de nicăieri, prin poezie*, 2014).

În poemul *Jacqueline* (arhetip al vocii occidentale pentru care Balcanii sunt un spaţiu exotic, un *vintage shop* al războaielor interetnice) şi în recenzia romanului *Prinde iepurele* de Lana Bastašić, Miruna Vlada avertizează asupra clişeizării temelor literaturii post-război şi asupra existenţei fenomenului de „rafinare" şi ambalare a dramelor pentru publicul occidental: „Această perspectivă asupra cărţii, ca reflecţie asupra puterii înşelătoare de a controla naraţiuni, face loc şi unei reevaluări profunde asupra puterii scrisului, în era post-adevărului şi, mai ales, într-o ţară în care adevăruri paralele sunt instituţionalizate de grupuri etnice diferite şi folosite ca arme de unii împotriva celorlalţi, cum este Bosnia astăzi" (Vlada, 2023).

Poemele şi confesiunile autoarei ne înfăţişează Bosnia de după război ca pe un spaţiu al narativităţii, al poveştilor de buzunar care abia aşteaptă să-şi găsească cititori. Impresia unei lumi care face comerţ cu naraţiuni despre război şi foamete este reluată în poeme ca un avertisment asupra fenomenului de *hollywoodizare* al durerii: „e ceva porno în toată treaba asta. e o afacere cu lacrimi şi sânge [...] asta o ajută pe Angelina Jolie să vină în Bosnia/ să strângă bani contra lacrimilor noastre" (Vlada, 2014: 28). Profitând de o poziţie „neutră", poeta analizează critic relaţiile Balcaniilor de Vest cu Occidentul. Ironia şi critica sunt bidirecţionate. În timp ce lumea vestică este percepută ca un consumator al istoriei ca divertisment: „consumatorii ăştia de genocide bine procesate [...] vin pe aici să se împroprietărească pe lacrimile noaste" (Vlada,

2014: 28-29), urmaşilor li se reproşează comercializarea războiului, falsificarea şi confiscarea naraţiunilor post-genocid.

În ciuda zgomotului de fundal, vocile victimelor autentice ale ororii şi absurdităţii crimei interetnice sunt reduse la o muţenie autoimpusă. În lumea post-război, *subalternul* prin excelenţă este femeia-victimă, condamnată la tăcere şi anonimat. Bosnia imaginată de Vlada este o lume a femeilor singure, abandonate. Pentru a sublinia frica şi forţa de maculare a cuvintelor care descriu abuzurile, poeta utilizează o imagine artistică motorie – ştergerea buzelor după rostirea fiecărui cuvânt – „după ce pronunţa anumite cuvinte/ îşi punea mâna la gură şi se ştergea de ele/ ca la un dineu cu oameni simandicoşi" (Vlada, 2014: 55). Nezira, printr-un reflex obositor şi dureros în inutilitatea lui, se apără de forţa de siluire a limbajului resimţit ca un accesoriu al masculinităţii. Pentru victime, forţele de penetrare ale limbajului sunt percepute ca un act (simbolic) de agresiune.

Poemul *Senadei* descrie infernul violurilor sistematice şi traumele obiectificării corpului feminin către soldaţii din Casa Karaman: „sunt o femeie de jucărie [...] ei m-au numit senada./ ei se joacă eu nu mă joc/ eu sunt doar de jucărie" (Vlada, 2014: 51). Pierderea identităţii şi a cunoştinţei, hemoragiile şi durerile violului în grup sunt cântate de vocea războiului însuşi. Vocea Senadei se simte ca o absenţă: „încep să iasă rând rând de sub fusta mea [...] senada nu mai e numele meu, e numele lor" (Vlada, 2014: 52). În faţa abuzului, victima se dedublează pentru a bloca în inconştient trauma. Evocarea, ca un refren obsedant, a eului pierdut – *senadaaa* – reprezintă o încercare de recuperare a sinelui din groapa comună a violenţei. Amintirile victimei sunt blurate, fisurate, reprimate şi contradictorii. Realitatea li se fărâmiţează în cioburi, eul pierzându-şi centrul de greutate. Săpunul, baia, prosopul alb sunt nişte ficţiuni, mecanisme de supravieţuire care întreţin iluzia posibilităţii curăţirii trupului abuzat: „du-te la baie să te speli, a strigat [...] nu e nici săpun aici, doar nişte cârpe aruncate pe jos [...] dacă aş avea sânge l-aş curăţa cu prospopul ăsta alb" (Vlada, 2014: 52-53). Confirmate de legist, agresiunile sexuale suferite de Senada devin un act politic: „m-au aşezat în documentele lor/ au murdărit pacea cu numele meu" (Vlada, 2014: 53). Victimelor pacea le este furată, ea poartă pecetea unui (alt) act patriarhal.

Războiul şi bombardamentele văzute prin vocea intrauterină a Ninei ne înfăţişează moartea mamei şi distrugerea casei părinteşti ca o invazie apocaliptică de molii. Bosnia post-bombardament este percepută de fetus ca o patrie roasă de molii. Trupul defunct al tinerei mame se preface într-o groapă comună pentru prunc: „Mie, înăuntru, îmi creşteau/ unghiile mai repede decât genele/ şi pielea mea a crescut pe deasupra moliilor" (Vlada, 2014, 74). Perspectiva intrauterină este ambiguuă, nesigură, profund metaforică. Deşi resimţită organic, moartea mamei este povestită inocent, răul războiului e convertit, de precepţia bebeluşului, ca o amânare a nunţii şi a maternităţii: „Eu am moştenit doar/ rochia de mireasă/ roasă de molii/ a mamei" (Vlada, 2014: 73).

Toate poveştile duc la război

Împărtăşind o viziune comună asupra vulnerabilităţii condiţiei feminine în faţa războiului care mutilează fizic şi psihic, Matei Vişniec şi Miruna Vlada demască ororile şi suferinţele post-conflict. Conştienţi de faptul că reprezentările grupurilor vulnerabile în literatură au un substrat politic şi social (problemele reprezentării genului, pericolul clişeizării rolului femeii în ipostază de victimă, tema corpului şi felul în care corpul este folosit politic) cei doi autori construiesc voci feminine puternice care se revoltă împotriva subalternităţii ca vină personală.

Mărturisindu-şi credinţa că teatrul a început cu tema războiului, Vişniec denunţă în textul de faţă practica violului ca strategie militară. Propunând un discurs dramatic despre corporalitatea traumatică şi despre *terapia ca nu* (poate) *vindeca*, dramaturgul ilustrează sacrificarea omului/femeii pe scena războiului. Maternitatea indezirabilă (numeroasele poveşti despre interzicerea întreruperilor de sarcină a femeilor abuzate de către soldaţi) şi transformarea corpului femeii în obiect de partaj politic sunt denunţate de Vişniec drept crime împotriva umanităţii. Chiar şi după terminarea războaielor, Dorra şi Kate sunt prizoniere într-o (altfel) de groapă comună: lumea post-război. Propunând o lectură psihanalitică a flagelului secesionist din Bosnia, dramaturgul ilustrează falimentul formelor de limbaj în faţa monstozităţii violenţei şi însingurarea fiinţei umane.

Ruinele, pauperizarea, tranşele şi mormintele comune ca „nişte biblioteci cu corpuri în putrefacţie" (Vlada, 2014: 78) compun decorul unei Bosnii dezmembrate, în paragină. (Re)dând vizibilitate corpului traumatic şi voce tuturor categoriilor marginale (femeilor, copiilor născuţi prematur, migranţilor de război, trupelor de salvare) poemele-confesiune ale Mirunei Vlada chestionează puterea şi controlul asupra naraţiunilor privind războiul, (auto)blamarea victimelor şi hipersensibilitatea (narativă, etnică, politică) a Bosniei. Trauma partajului teritorial (a trasa cu rigla graniţe pe o hartă socio-lingvistică comună), hărţuirea până la anihilare identitară a unei etnii reprezintă temele poeziei post-război din *Bosnia. Partaj*.

Faţă de piesa lui Vişniec, poeta nuanţează şi decorticheză firele naraţiunilor post-conflict. Vişniec construieşte o relaţie de empatie, de solidaritate necondiţionată între Dorra şi Kate, ca arhetip al străinului salvator care descâlceşte (înnăbuşă prin represalii) tensiuniile şi violenţele autohtonilor. În schimb, Miruna Vlada pune sub reflector relaţia victimă-salvator. Dacă *Mica Iugoslavie* radiografiază sindromul de victimă a istoriei (Bosnia ca un *victimland*), în *Jacqueline* sunt investigate imaginile distorsionate ale Vestului despre Bosnia ca teritoriu al defulării şi dezintoxicării de tensiunile individuale şi colective: „*Bosnia is our rehab*" (Vlada, 2014: 60).

Perspectiva intrauterină asupra războiului apare în ambele texte. Dacă la Matei Vişniec, vocea fetusului cere recunoaştere şi iubire maternă, în poemele Mirunei Vlada bebeluşul nu (mai) revendică nimic. Copilul Dorrei, resimţit ca un alter monstruos (devoră, ţipă, se zbate), reprezintă vocea copiilor amintirilor neplăcute: „*Se aude un ţipăt înspăimântător. Este ţipătul femeii în clipa violului*" (Vişniec, 2006: 190). Vişniec construieşte o relaţie de putere şi de subordonare între fetus şi mamă. Vocea agresivă, manipulatorie a fetusului sugerează transmiterea traumelor intergeneraţional şi moştenirea inconştientă a abuzului.

Concluzii

Sentimentul captivităţii, absenţa şi autoflagelarea psihică şi fizică domină textele ambilor autori. Dorra, Kate, Senada, Nina şi celelalte femei îşi mărturisesc traumele agresiunilor şi hărţuirilor suferite în război. Inventarierea osemintelor, a numelor victimelor şi orfanilor se preface într-un act de partaj politic. Dizolvarea unei naţii şi acţiunile întreprinse cu scopul de anihila un grup etnic (otrăvirea fântânilor şi a animalelor, incendirea locuinţelor, practica însemnării uşilor creştinilor cu semnul crucii înainte de atac, gropile comune, violenţele sexuale) constitue temele principale ale celor două texte. În timp ce Matei Vişniec propune o lectură psihanalitică a războiului interetnic şi a practicii violului în masă ca tactică militară, Miruna Vlada reactualizează prin vocile femeilor din Bosnia figura troienelor ca arhetipuri ale văduvelor şi ale femeilor abuzate în timpul conflictelor militare.

Corpul traumatic, graviditatea forţată şi transformarea corpului femeii în obiect sexual al soldaţilor primesc semnificaţii plurale în cele două texte. Dacă Matei Vişniec pune în scenă o

corporalitate semantică care problematizează relaţiile de putere (*gender power*) şi imposibilitatea vindecării fizice şi psihice post-traumă, Miruna Vlada deconstruieşte relaţia individului cu naraţiunile post-război şi atage atenţia asupra pericolului confiscării şi contrafacerii istoriilor.

BIBLIOGRAFIE:

CHIOREAN, Maria (2020). „Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului". *Transilvania* (1): 38-44. https://revistatransilvania.ro/teatrul-politic-romanesc-varsta-post-comunismului/ [Accesat 05 31, 2024].

LEHMANN, Hans-Thies (2009). *Teatrul postdramatic*. Traducere de Victor Scoradeţ. Bucureşti: Unitext.

SINNO, Neige (2023). *Triste tigre*. Paris: P.O.L.

VANCU, Radu (2017). „O lume marcată de un cancer politic şi etic", *Dilema Veche* (704). https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/o-lume-marcata-de-un-cancer-politic-si-etic-622400.html#google_vignette [Accesat 05 31, 2024].

VANCU, Radu (2023). *Kaddish*. Bistriţa: Casa de Editură Max Blecher.

VIŞNIEC, Matei (2006). *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*. Bucureşti: Cartea Românească.

VIŞNIEC, Matei (2016). *Trilogia balcanică. Migraaaanţi sau Prea suntem mulţi în aceeaşi barcă*. Bucureşti: Humanitas.

VLADA, Miruna (2014). *Bosnia. Partaj*. Bucureşti: Cartea Românească.

VLADA, Miruna (2014). „Brusc, Bosnia a început să existe pentru mine, aşa de nicăieri, prin poezie", *Observator cultural* (753). https://www.observatorcultural.ro/articol/brusc-bosnia-a-inceput-sa-existe-pentru-mine asa-ca-de-nicaieri-prin-poezie/ [Accesat 05 31, 2024].

VLADA, Miruna (2023). „Alice în Bosnia amintirilor furate", *Scena9*. https://www.scena9.ro/article/cronica-lana-bastasic-prinde-iepurele [Accesat 05 31, 2024].

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0019

AIC
33 ● 1/2024
2024 AIC

La guerre contre le terrorisme : images sensorielles et digitales

War against Terrorism: Sensory and Digital Images

FIDA MESTO
Université Saint-Joseph de Beyrouth
fidamesto145@gmail.com

Mots-clés

terrorisme ; Irak ; États-Unis ; images sensorielles ; hybridité ; Twitter.

Suite aux attentats du 11 septembre 2001, émerge une nouvelle ère géopolitique constituant un tournant dans l'histoire américaine et moyen-orientale. Dans une lutte acharnée contre le terrorisme, les États-Unis lancent une offensive contre l'Irak en 2003. C'est dans cette tourmente que l'écrivain journaliste franco-irakien, Feurat Alani, témoigne de son vécu dans la guerre. En transcendant, dans son roman graphique, les frontières du texte littéraire, l'écrivain privilégie les images sensorielles et recourt à différentes formes d'hybridité, générique, langagière et numérique, faisant voyager le lecteur entre l'historique et l'autobiographique, l'individuel et le collectif, l'intime et le politique. L'originalité du roman réside dans la collecte des tweets numérotés, orchestrés dans un ordre chronologique, rassemblés dans un récit cohérent, captivant. Les différents procédés d'écriture employés par l'écrivain captent les lecteurs à travers une dimension immersive innovante. En outre, elle met en lumière la richesse de la littérature dans sa capacité à offrir un espace de créativité et d'épanouissement dans l'expression du contexte de la guerre.

Keywords

terrorism; Iraq; United States; sensory imagery; Hybridity; Twitter.

Following the September 11, 2001 attacks, a new form of war, marking a turning point in American and Middle Eastern history, emerges. In a rentless fight against terrorism, the United States launches an offensive against Iraq in 2003. It is within this turmoil that the Franco-Iraqi writer-journalist, Feurat Alani, testifies to his experience in the war, transcending the boundaries of literary text in his graphic novel. He emphasizes the sensory aspects, employing various forms of hybridity-generic, linguistic, and digital shifting the reader between historical and autobiographical, individual and collective, intimate and political dimensions. The uniqueness of the novel lies in the collection and numbered tweets, organized chronologically and woven into a coherent and captivating narrative. The digital aspects and diverse forms of hybridity provide a war narrative with an innovative immersive dimension, underscoring the richness of literature in its ability to offer a space for creativity and flourishing in expressing the wartime context.

1. Introduction

La guerre est un déchaînement de la violence qui secoue le monde. Ses répercussions touchent toutes les sphères de la vie collective sans oublier le traumatisme qu'elle provoque. À la fin du XXe, les conflits internationaux s'écartent « de la pratique commune des guerres : actes de terrorisme, affrontements ethniques, guérillas urbaines, forces d'occupation et/ou interventions militaires » (Fontaine, 2021 : 1-2). Le schéma classique du concept westphalien « qui oppose des États, généralement de taille et de capacité comparables » (Badie ; Vidal, 2016 : 16) est bouleversé. Nous nous trouvons face à une guerre contre le terrorisme, appellation désignée par l'administration américaine, suite aux attentats du 11 septembre, provoquant l'effondrement des tours du World Trade Center, à New-York. Cet acte, perpétré par le groupe islamiste Al-Qaïda, constitue un tournant dans l'histoire américaine et celle du Moyen-Orient. « La menace du terrorisme islamiste reste au cœur des préoccupations sécuritaires des États-Unis » (Badie, Vidal, 2016 : 65). Les ripostes américaines se réalisent dans une lutte anti-terroriste en Afghanistan en 2001 et ensuite en Irak en 2003. « Les États-Unis, sous le président George W. Bush ont été les champions de l'approche préventive qui a culminé avec l'attaque de l'Irak en 2003. Cette approche est motivée pour deux raisons : la lutte au terrorisme et l'élimination des armes de destruction massive » (Rioux, 2007 : 17).

Dans une finalité de compréhension de la guerre contre le terrorisme, un thème de violence à grande échelle, le public s'oriente vers sa représentation visuelle (télévision, réseaux sociaux…). La littérature et les médias partagent un intérêt commun pour le thème de la lutte contre le terrorisme. Les écrivains croisent leurs voix et transposent le thème de la guerre dans différentes formes romanesques comme la fiction ancrée dans l'Histoire, tissant entre le fictionnel et le factuel un rapport de complémentarité, les journaux intimes, les récits de témoignage où « l'humain s'engage dans un processus subjectif de mémoire et de culture » (Pier ; Schaeffer, 2005 : 8).

Dans *Le Parfum d'Irak*, l'écrivain franco-irakien Feurat Alani, rassemble, dans son récit de témoignage, le texte, l'image et le numérique, montrant la richesse de la littérature dans sa capacité à faire évoluer un thème millénaire, à savoir la guerre. Il l'envisage selon différentes formes d'expression, mêlant le sensoriel à l'hybridité, rendant un thème violent et absurde accessible aux lecteurs. Dans quelle mesure l'image sensorielle nourrit une écriture de guerre ? Comment l'hybridité dans la littérature assure aux lecteurs modernes un enseignement historique d'un passé récalcitrant ? Dans cet article, nous étudierons la guerre contre le terrorisme en Irak, à travers l'écriture des sensations, en nous basant sur le roman graphique *Le Parfum d'Irak* de l'écrivain franco-irakien, Feurat Alani[1]. Nous montrerons ensuite l'intérêt de l'hybridité littéraire dans l'enseignement de l'Histoire aux lecteurs modernes pour qui la lecture n'est plus une porte d'accès privilégié au savoir.

2. La guerre en Irak : la sensorialité au service de l'Histoire

Comme le titre du roman l'indique, l'écrivain privilégie l'écriture des sensations. *Le Parfum d'Irak* est écrit suivant le double regard de l'écrivain : celui de Feurat l'enfant, avant l'invasion américaine, pour qui le pays natal est un ensemble de parfums, d'odeurs de la terre, de la glace aux abricots ; et elui du jeune Feurat, devenu journaliste en France, retourné vers sa terre pour couvrir les événements de la guerre irakienne en 2003. Dans un métissage entre l'autobiographique et l'historique, l'écrivain franco-irakien annonce le déclenchement de la

[1] Grand reporter français d'origine irakienne, né le 5 décembre 1980 à Paris. Il est également écrivain et lauréat du prix Albert Londres en 2019 pour son roman Le Parfum d'Irak.

guerre en Irak, par le biais d'un vocabulaire sensoriel qui jalonne le texte. L'écriture du bruit souligne l'ambiance chaotique à Bagdad. « J'évoquais le bruit de la guerre. Les hélicoptères. En cet été 2003 s'ajoutent les bruits des bombes, des tirs et des sirènes » (Alani, 2018: 66). Le sensoriel rejoint l'émotionnel soulignant la terreur collective : « Les tirs résonnent fort à l'intérieur de nous. Ma cousine sanglote » (66). Dans un contexte de guerre, la sensation auditive occupe le devant de la scène, a une place singulière dans la balance des sens. La sensation auditive oscille entre le bruit des tirs et des mitrailleuses et le silence oppressant. Dans un entrecroisement entre le bruit et le silence, l'écrivain souligne la panique des Irakiens d'une part et crée auprès des lecteurs un effet d'attente et de suspense d'autre part : « Puis le silence. […] Et toujours ce silence. Nous sommes cinq dans la pièce à ne pas nous parler » (66). La communication en Irak ne s'accomplit plus par la parole. Cette dernière cède la place à « des tirs en réponse à des tirs » (66). L'écrivain informe les lecteurs sur les détails de l'arrestation de Saddam à travers les indicateurs spatiaux qui débouchent sur le substantif trou connotant l'humiliation et l'effondrement de l'aura de Saddam Hussein[2], figure indissociable de l'histoire irakienne. « Saddam Hussein a été arrêté, près de Tikrit[3], dans les environs d'Al Awja, son village natal, dans un trou » (70).

L'année 2003 constitue un tournant de l'histoire irakienne. « Paul Bremer est nommé gouverneur d'Irak par l'administration Bush. Paul Bremer porte le costume du politique et les rangers du soldat » (63). Oscillant entre l'auditif et le visuel, l'écrivain fusionne les deux sensations dans un emploi métaphorique de la période post-Saddam en Irak, soulignant le début d'un cauchemar en Irak. « Le printemps irakien est fleuri de bombes. À Falloujah,[4] c'est l'hiver » (75). Le rapport dichotomique entre le printemps et l'hiver, les fleurs et les bombes souligne l'effondrement de l'espoir des Irakiens en une ère nouvelle et pacifique.

L'écrivain associe le sensoriel à l'humour dans l'imitation des sons des armes. Il combine le comique à l'horreur, rendant risible un événement tragique : « 527 Les tirs. Distinguer AK-47ET M16. Facile. Le premier vient par à-coups : Tatata-tatata-tata. Le second est plus lourd et continu : TATATATATA » (84). En recourant aux majuscules dans la deuxième imitation des sons des armes, Alani cherche à renforcer, dans l'écrit, l'effet sonore de l'arme et son impact destructeur. Le lecteur s'engage dans cette imitation de sons et s'implique, à travers le vocabulaire sensoriel, dans une ambiance guerrière. Par le biais de l'humour, l'écrivain accorde au récit une dimension réaliste d'une part et cherche à atténuer l'impact de l'événement traumatique auprès des lecteurs, d'autre part.

Dans son roman graphique, l'écrivain accorde à la description du vol d'oies dans le ciel de Bagdad une dimension spirituelle en les comparant à « des anges volants » (83) soulignant l'intervention naturelle contre le vol armé américain. En recourant à l'intertextualité, le témoignage du journaliste Dexter Filkins[5], extrait de son roman, *La guerre sans fin*, accorde aux événements une dimension véridique, renforce le texte d'origine, attestant l'intervention naturelle contre les violences, suivant deux regards, l'un irakien et l'autre américain. « J'ai lu La Guerre sans fin de Dexter Filkins, journaliste embarqué avec l'armée américaine durant la bataille de Falloujah en novembre 2004. […] Une formation d'oies est arrivée au nord en un V irrégulier. […] Des rafales de mitrailleuses, puis une explosion, le V s'est décomposé en une

[2] Homme d'État irakien, né le 28 avril 1937à Al Awja, près de Tikrit, et exécuté par pendaison le 30 décembre 2006 à Bagdad.
[3] Ville irakienne.
[4] Ville d'Irak située dans la province d'Al-Anbâr.
[5] Journaliste embarqué avec l'armée américaine durant la bataille de Falloujah en novembre 2004.

confusion de cercles affolés. […] Obliquant vers le sud, ils ont repris leur voyage en V » (83). Le visuel dans la formation d'oies s'associe à l'auditif dans le déclenchement de l'explosion . Le récit de Filkins, inséré dans le témoignage de l'écrivain, « établit avec le texte qui l'enchâsse un amalgame chimique (au plan du sens et de l'expression) » (Bakhtine, 1987 : 159). La représentation de deux couleurs dans le récit, le blanc et l'orange, souligne l'usage du phosphore blanc dans la guerre irakienne : « Que du phosphore blanc est tombé sur les civils. Que des armes étranges ont été utilisées. […] Je note. Phosphore blanc. Ciel orange » (79). La répétition du syntagme « phosphore blanc » souligne la dimension éthique et la violation du droit international humanitaire dans l'usage des armes chimiques, interdites depuis le protocole de Genève de 1925.

Suite à la bataille de Falloujah, le parfum qui séduit Feurat enfant cède la place à l'odeur du sang, de la poudre et de la mort. L'olfactif s'associe aux sensations, visuelle et auditive, afin de tisser un ensemble cohérent dans la représentation de l'irreprésentable : « C'est le chaos. […] Tout est sale. Des cris. Des femmes en noir. Des pleurs. Et l'odeur » (Alani, 2018 : 48). Le noir dans le roman connote, d'une part, le deuil dans la guerre et, d'autre part, le brut irakien. En effet, « la malédiction des ressources est un autre aspect du rapport entre la guerre et la nature, classiquement mis en lumière par les sciences sociales. Cette expression désigne les cas où une guerre – a pour origine la présence sur un territoire d'une ressource rare : diamants, pétrole ou terres arabes par exemple » (Badie ; Vidal, 2016 : 78). Dans le cas irakien, l'invasion américaine se réalise dans le but d'exterminer le parti islamiste Al-Qaïda. Selon l'écrivain, la guerre contre l'Irak est réalisée dans le but d'investir ses ressources pétrolières. « Il n'existait aucun lien entre Al-Qaïda et Saddam Hussein. » (Alani, 2018 : 55). Dans une fusion de couleurs, l'écrivain souligne la perte de son pays « teinté de noir pétrole et de rouge sang » (158).

La littérature montre que l'expérience guerrière est une expérience sensorielle, vécue dans l'élaboration d'une dimension constructive du savoir historique. Il ne s'agit pas seulement de savoir, mais de voir, de ressentir et d'éprouver le contexte guerrier. La littérature montre que l'histoire de la guerre est une histoire des sens, que le contexte historico-politique est ancré dans la mémoire collective par des marquages sensoriels. De plus, à travers le prisme des sens, notamment le visuel, l'écrivain Feurat Alani multipliera les différentes formes d'hybridité en vue de rapprocher les lecteurs d'un contexte historique violent, à savoir la guerre contre le terrorisme en Irak.

3. L'hybridité dans la littérature : vers une meilleure compréhension de l'Histoire ?

L'hybridité dans la littérature désigne une « relation explicite ou implicite avec la reproduction […] sémiologique, donc avec l'écriture, les genres littéraires ou artistiques, les divers types de discours, l'intertextualité, la traduction, l'adaptation etc… » (Ezquerro, 2005 : 12). Elle rejette la notion de séparation entre les genres littéraires et assure une hétérogénéité entre les modes d'expression littéraires et artistiques. En transcendant les formes littéraires et linguistiques, l'écrivain croise deux ou plusieurs genres identifiables, créant un nouveau pacte de lecture à travers le mélange de différentes formes littéraires, ayant chacune des caractéristiques propres. Nous distinguons différentes formes d'hybridité dans les textes littéraires, à savoir l'hybridité générique, narrative, stylistique, médiale… où le lecteur n'est plus un récepteur passif, tenant à la main un texte figé ayant un début, une intrigue et une fin. L'hybridité dans la littérature agit « comme un opérateur discursif du premier ordre » (Budor, 2004 : 31). La littérature s'efforce de susciter la *benevolentia* des lecteurs en les engageant dans

une textualité étrangère, une nouvelle forme qui leur offre des pistes de réflexion, dépassant le cadre onirique, provoqué par la lecture des formes littéraires traditionnelles.

3.1. L'hybridité générique : la complémentarité entre le texte et l'image

« En tant que croisement entre des styles très variés, voire disparates, l'hybride offre à l'écrivain „un terrain de jeu" qui agit en moteur dynamique tant au niveau des formes et des modes d'expression que du rapport entre la littérature et la réalité » (Stévance, 2010 : 141). Le rapport texte-image permet à l'écrivain de réinterpréter l'Histoire, d'extérioriser son intériorité et d'exprimer l'inexprimable. En adoptant le graphisme, l'écrivain rend visible l'indicible de la guerre. Dans un récit de témoignage où les mots constituent la trame de l'Histoire de guerre, l'écrivain recourt à des usages extensifs où se combinent l'image et la narration dans un travail de collaboration avec le dessinateur Léonard Cohen. Dans *Le Parfum d'Irak,* l'entrecroisement entre le texte et l'image présente une valeur multidimensionnelle : d'une part, illustrative, en visualisant le contenu historique scriptural et d'autre part, socio-affective dans la représentation de soi au sein de la collectivité.

La page 53 présente trois dessins de différentes formes, placés dans des encadrés, représentant une pièce de monnaie, la photo du président irakien et un citoyen misérable, assis au bord de la route. La répartition des images engage les lecteurs dans un suivi visuel des événements dont l'interprétation s'est transmise à l'écrit dans une page précédente, soulignant l'effondrement du statut économique irakien, la dévalorisation monétaire qui se répercute sur le peuple en détresse, avant l'invasion américaine : « En 1989, un dinar irakien valait trois dollars et demi. En 1995, après la dévaluation, le dollar équivaut à 3000 dinars. Une catastrophe économique » (Alani, 2018 : 31). L'image à la page 69 présente l'homme d'État, Saddam Hussein, exécuté par pendaison. Bien que la couleur noire soit dominante, nous pouvons deviner l'identité du personnage dans le récit, à la page suivante : « La fin de Saddam est un événement étrange » (70). L'image explique la manière, adoptée par l'administration américaine, de mettre un terme à la vie de Hussein. Les images, loin de répéter le texte, rendent le contexte historique de la guerre plus captivant. La plume et le pinceau se conjuguent dans le choix des éléments à montrer en plus de ceux à raconter. Dans un rapport de complémentarité, le texte et l'image se relient pour donner un sens au contexte historique guerrier. À la page 80, le dessinateur divise le document iconographique en trois petits dessins séparés, représentant un citoyen irakien, des soldats américains, identifiés à partir du costume militaire portant le badge du drapeau américain, et une tache de sang. La narration qui précède l'image renvoie à la bataille de Falloujah en 2004, « l'une des plus féroces guerres urbaines. On la compare à la bataille de Hué à Vietnam » (79). La comparaison établie entre deux guerres souligne le caractère des combats et la complexité du conflit entre les deux pays, les États-Unis et l'Irak. L'image à la page 81 présente Feurat, placé au centre d'une ville réduite en poussière. Le rouge se mélange au noir, soulignant le feu et la destruction. L'interprétation de l'image dans le récit le confirme : « Falloujah est rasée. Peu de maisons ont tenu debout » (82). L'écrivain, en recourant au texte et à l'image, explique aux lecteurs le contexte historique de l'Irak avant et durant l'invasion américaine. Quant à la dimension socio-affective, les images à la page 18, 34 et 35 représentent Feurat enfant parmi les siens, dans une ambiance de joie.

« La question du métissage entre l'autobiographique et l'historique […] porte vers un point éthique de la connaissance, et, aussi de la communication littéraire » (Budor, 2004 : 15). Le graphisme permet une communication émotionnelle et une connexion des lecteurs avec des personnages situés dans un contexte de guerre. La joie éprouvée, même dans ce contexte transmet, à travers l'image, une charge affective. Elle met en évidence l'impact de la solidarité

familiale dans la résistance au milieu ambiant stressant. L'hybridité générique permet aux lecteurs de comprendre le symbolisme visuel, non-verbal, enrichissant ainsi la signification de l'Histoire. De surcroît, dans une littérature dessinée, le thème de la guerre et de la violence réussit, par le biais de l'image, à captiver l'attention des lecteurs et à les pousser à relier les images dans une tentative de compréhension du non-dit. Cet engagement interactif visuel, associé à la lecture textuelle, permettra une exploration approfondie du contexte historique et du rapport personnage-événement.

Nous ajoutons que la complémentarité entre l'image et le texte fait partie de la vie professionnelle d'Alani et de sa carrière de journaliste : « J'ai écrit mes premiers papiers pour Le Soir, grand journal Belge, et Le Point. […] J'écris pour Ouest-France. Un des cinq grands quotidiens de la France. Je deviendrai leur correspondant attitré à Bagdad » (Alani, 2018 : 72). D'ailleurs, le devoir de mémoire ou « de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi » (Ricœur, 2003 : 108) pousse l'écrivain vers le choix de sa carrière, où l'image et le texte se combinent pour couvrir les événements guerriers en Irak, et transmettre au monde de l'Occident, l'histoire de la souffrance irakienne : « Parmi tous les drames irakiens, celui-ci déclenche mon envie de raconter l'Irak. D'en faire un métier. Je cherche une école de journalisme » (Alani, 2018 : 54). D'ailleurs, l'image et l'écriture ont, pour l'écrivain, une dimension cathartique, dans sa décision de retourner de l'exil et de transmettre au monde des images de la réalité du terrain : « La seule manière de ne plus y souffrir inutilement, c'est d'y aller. De commencer mon métier plus tôt que prévu. Je veux aller à Bagdad » (60).

3.2. L'hybridité langagière dans les tumultes historiques

La littérature est l'un des lieux de l'hybridation où nous trouvons « le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé. […] La rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques séparées par une époque, par une différence sociale ou les deux » (Bakhtine, 1987 : 122). La littérature, à travers le substrat linguistique, « ouvre une piste d'expression de la situation sociolinguistique [des] locuteurs textuels » (Essono ; Eloundou, 2016 : 116). Le silence des Irakiens cède la place à des cris et à des applaudissements, créant une ambiance festive, suite à la fière déclaration de Bremer : « "We got him." Applaudissements. Cris. Sifflets. Insultes » (Alani, 2018 : 70). L'hybridité langagière offre une dimension réelle au récit en reprenant littéralement le discours de Bremer, célébrant sa victoire dans la détention de Saddam Hussein. La littérature montre l'influence de la parole d'autrui, à travers laquelle se manifeste une joie collective de la fin d'une période dictatoriale et d'un commencement d'une ère de libération.

Ensuite, en recourant à l'hybridité langagière, l'écrivain souligne la transformation de la libération en Irak en une occupation : « Open the door mother fucker! » (110). L'hybridité langagière dans le roman d'Alani révèle des enjeux qui dépassent le code culturel, dans la mise en lumière des tonalités dans le discours des soldats américains. La littérature pousse le lecteur à ressentir, d'une manière plus tangible, l'impact de la guerre sur les citoyens et à réfléchir sur les rapports humains de dominant-dominé. La littérature montre la dimension intentionnelle des personnages dans le changement des tonalités. « Man, Falloujah is now safer than Philadelphia » (146) : la tonalité rassurante se manifeste, lors d'un entretien avec Feurat, le journaliste, soulignant la propagande de l'instauration de la paix et de la sécurité par l'administration américaine en Irak, dans la période post-Saddam. La littérature permet, donc, par le recours aux différents codes langagiers, d'engager activement le lecteur dans le récit, afin de comprendre, dans la langue de l'autre, les pensées et les intentions des personnages.

De surcroît, l'engagement de l'écrivain, dans l'enseignement de l'histoire de guerre, se manifeste à travers des informations et des explications du cadre historico-politique, mises en marge du récit. Alani explique différents vocables en rapport avec le contexte historico-politique irakien dans la guerre. Nous citons des noms propres, tels « Saddam Hussein : Homme d'État irakien, né le 28 avril 1937 à Al-Awja, près de Tikrit, et exécuté par pendaison le 30 décembre 2006 à Bagdad » (4) ; Paul Bremer : « Diplomate américain, nommé administrateur civil de l'Irak en mai 2003. Il fut surnommé le gouverneur de Bagdad » (63). Quant aux zones quadrillées par l'armée américaine, l'écrivain recourt à l'hybridité langagière en mentionnant la zone verte dans trois langues : française, arabe et anglaise, suivie d'une explication. La technique informative explicative dans la littérature rend la compréhension du contexte guerrier accessible aux lecteurs, quel que soit leur âge et leur niveau de culture historico-politique. En recourant aux vocables expliqués, l'écrivain insère le camp Bucca et la prison d'Abou Ghraib, « prison centrale de Bagdad, tristement célèbre pour les tortures infligées aux prisonniers irakiens par des soldats américains et des agents de la CIA » (75). L'adverbe « tristement » associe la dimension explicative à une autre affective, soulignant l'état d'âme de l'écrivain, attristé à cause des traitements inhumains et dégradants que les citoyens de son pays subissent dans la guerre.

En outre, Alani recourt à la translittération, rendant le lexique arabe social, politique et guerrier plus accessible aux lecteurs qui ne connaissent pas la langue d'origine de ces mots : la *wasta* pour désigner la corruption du régime irakien intérimaire post-Saddam, les *moudjahidines* ou les islamistes, *Erhabi* ou terroriste… L'écrivain engage les lecteurs dans la bonne prononciation d'une langue étrangère, en les familiarisant, dans la langue de l'autre, au contexte arabe guerrier, réduisant ainsi la barrière linguistique dans la compréhension de l'Histoire.

3.3. L'hybridité médiale : le numérique dans la littérature de guerre

L'avènement des supports numériques modifie les conditions de la création littéraire. L'attachement des jeunes aux réseaux sociaux, précisément Twitter, semble être un champ fertile pour l'écrivain où il réussit à capter l'attention de ses abonnés qui s'orientent par la suite vers la lecture de son roman graphique, *Le Parfum d'Irak*. En effet, le lecteur ne recherche plus le livre dans l'univers numérique, mais retrouve l'univers numérique dans le livre. Dans un entrecroisement entre le numérique et le récit, 1000 tweets rédigés par l'écrivain se rassemblent dans un texte cohérent afin de raconter son malheur dans la guerre et celui des autres. Le lecteur y explore les souvenirs d'enfance, que l'écrivain journaliste ne peut pas évoquer dans ses articles. Il découvre le contexte historique de l'Irak, durant la période de l'embargo, dans les années '90 et lors de l'invasion américaine en 2003.

Le numérique s'associe à la littérature dans un texte original, cohérent et captivant. Le texte décalé est numéroté, suivant la chronologie des événements qui s'étendent de 1989 (fin de la guerre Iran-Irak) à 2011, date du retrait des dernières troupes américaines de l'Irak. Dans un récit de témoignage de 162 pages, le lecteur, loin de baigner dans la rêverie, navigue entre le vocable expliqué en marge, les images et le style télégraphique de l'écrivain, tel qu'il est mentionné sur Twitter. L'art d'écrire la guerre dans le roman d'Alani s'appuie sur la capacité de l'écrivain à allier deux médias, à savoir l'image et les tweets dans son roman, offrant aux lecteurs le sentiment d'unité à travers la diversité.

Le recours à des phrases nominales, à des phrases courtes à l'omission dans certains cas, des liens logiques, simplifie, vulgarise et assouplit un thème rigide et complexe, celui de la guerre :« 522 Janvier 2005. Quartier Amriya. Chaque jour, au moins, une voiture piégée explose à Bagdad. Je commence à distinguer ces explosions » (84) ; « 586 Bilan : 965 morts. La journée

la plus sanglante depuis 2003 » (94). Le recours à des dates, des chiffres met en évidence la dimension réelle et l'aspect véridique des informations diffusées par Feurat, le journaliste. Dans le roman, le style télégraphique, l'économie des mots assure une accélération du rythme événementiel, ciblant l'essentiel de l'information. Dans un rapport de cause à effet, l'écrivain associe le chiffre 965, relatif aux pertes humaines dans la guerre, au superlatif « la plus sanglante » soulignant le caractère tragique de la guerre irakienne.

Le locuteur apporte un discours original, un langage propre, un style accessible aux lecteurs pour une meilleure compréhension du contexte. L'hybridité stylistique, dans l'entrecroisement de l'écriture journalistique et autobiographique, déplace le lecteur de l'ambiance guerrière vers une autre, subjective, intime, baignée de sensations, dans l'évocation des souvenirs d'enfance de l'écrivain : « les friandises qui nous semblaient banales en 1989 ont disparu. Plus de chocolat. Plus de glace » (16).

Oscillant entre l'autobiographie et l'Histoire, la littérature creuse les profondeurs des pensées des personnages, transmettant leurs pressentiments, leurs angoisses, à travers les interrogations rhétoriques. Ces dernières soulignent l'angoisse de l'écrivain face, non seulement à la destruction matérielle du pays, mais aussi celle de l'enfance et des souvenirs partagés avec les siens. « Que va-t-il rester de mon pays ? De mes souvenirs d'enfant ? » (56). La littérature montre que les tumultes de la guerre éclipsent les éclats joyeux du passé, figent le présent et tissent un voile qui entrave les rêves et les projets d'avenir. Elle souligne que le « je » dans le récit de témoignage ne renvoie pas seulement à ce que l'écrivain vit ou fait, mais aussi à ce qu'il imagine et désire communiquer avec l'altérité. Une autre interrogation : « Que deviendra cette génération de la guerre née durant l'embargo ? Et ceux nées en 2003 ? » (84) souligne une interaction entre l'écrivain et le lecteur. Ce dernier est poussé, à travers les questionnements, à élargir des pistes de réflexion vers des sujets humains, à savoir le devenir des générations de la guerre. Le lecteur partage les réflexions futures de l'écrivain qui suscite son empathie. En interrogeant le lecteur, l'écrivain dépasse la singularité de l'expérience individuelle et met celui-là dans la peau de la collectivité souffrante. Il l'engage émotionnellement et éveille en lui la part de responsabilité envers les générations traumatisées dans la guerre.

Par conséquent, la littérature, à travers un contexte historique, débouche dans une perspective éthique, invitant les lecteurs à s'interroger sur le caractère absurde de la guerre et ses répercussions multidimensionnelles. « Littérature et éthique entretiennent des rapports aussi que l'on tente de donner une vision du monde et de ce qu'est l'humain » (Fontaine, 2021 : 40) : la littérature, dans les productions de l'époque moderne, propose aux lecteurs des manières d'être, d'agir et de sentir. Elle leur apprend à « se voir dans autrui et de retrouver autrui en soi » (Gefen et al., 2016 : 68). Elle éveille la conscience morale des lecteurs, en les poussant à agir, dans une finalité de changement et de création d'un avenir meilleur, dans un monde protégé, loin des affres de la guerre. « Il y va non seulement du sens de la littérature, mais du sens de la vie. Cet enjeu vital fait parfois oublier que littérature et vie sont deux choses différentes et qu'entre les deux, il y a l'écriture » (Kothals Altes, 1999 : 54-55).

4. Conclusion

La guerre provoque des transformations multidimensionnelles, même dans le champ littéraire. Le roman d'Alani montre la mobilisation de l'écrivain dans sa production littéraire, multipliant les moyens et les formes dans une finalité de transmission du contexte historique. En franchissant les codes traditionnels de l'écriture, Alani montre que l'écriture de la guerre est un art. La littérature qui raconte la guerre met en évidence une vérité, non seulement dans la

narration d'une expérience individuelle, mais dans la représentation d'une souffrance collective, ouvrant des pistes de réflexion sur la condition humaine, d'une part, et l'absurdité de la guerre, d'autre part. Témoin ou victime de la guerre, l'écrivain est un combattant. La guerre mobilise les écrivains, des combattants presque comme les autres, avec une sensibilité particulière. Dans son roman graphique, Alani ne peut se distancier de la collectivité souffrante, en tant que journaliste, et transmettre objectivement les événements historiques de la guerre. Par le biais d'un style télégraphique, se mélangent le témoignage de la guerre, les souvenirs, les larmes et les sensations – surtout l'odorat, par le parfum de la glace aux abricots, qui lui rappelle son enfance, et qui cède la place à l'odeur du sang et de la mort. Entre l'intime et l'historique émerge la dimension éthique de la littérature, en poussant le lecteur « à penser, à dire, à interroger, à débattre, à dialoguer. […] L'œuvre donne à penser au-delà même de ce qu'elle dit » (Fontaine, 2021 : 42-43). Selon Barthes, « si la littérature ne sert pas à marcher, elle sert à respirer » (Jouve, 1986 : 90). La littérature contemporaine, dans ses différentes fonctions, surtout cathartique, prouve qu'elle sert à marcher et à respirer.

BIBLIOGRAPHIE :

ALANI, Feurat (2018). *Le parfum d'Irak*. Paris : Nova.

BADIE, Bertrand & VIDAL, Dominique (2016). *Nouvelles guerres. Comprendre les conflits du XXI^e siècle.* Paris : La Découverte.

BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BUDOR, Dominique (2004). *Le texte hybride.* Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

ESSONO, Louis-Martin Onguéné & ELOUNDO, Venant Eloundou (2013). *Ethnostylistique: imaginaire et hybridité linguistiques en contexte africain*. Paris : Connaissances et Savoirs.

EZQUERRO, Milagros (dir.) (2005). *L'Hybride/ Lo híbrido. Cultures et littératures hispano-américaines*. Paris : Indigo.

FONTAINE, Kathryne (2021). *Poétique du récit de guerre contemporain. La littérature comme laboratoire d'éthique.* Québec : PUL.

GEFEN, Alexandre et al. (2016). *Littérature et exemplarité.* Rennes : Presses universitaires de Rennes.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris : Seuil.

JOUVE, Vincent (1986). *La littérature selon Roland Barthes.* Paris : Éditions de Minuit.

KORTHALS ALTES, Liesbeth (1999). Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? *Études littéraires : éthique et littérature, vol. 31, n° 3, été*, 54-55.

PIER, John & SCHAEFFER, Jean-Marie (2005). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation.* Paris : Éditions de l'École en Hautes Études en Sciences Sociales.

RICOEUR, Paul (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli.* Paris : Seuil.

RIOUX, Jean-François (2007). *L'intervention armée peut-elle être juste ? Aspects moraux et éthiques des petites guerres contre le terrorisme et les génocides.* Québec : Fides.

STÉVANCE, Sophie (2010). *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophies, langages et analyses*. Bruxelles : Vrin.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0020

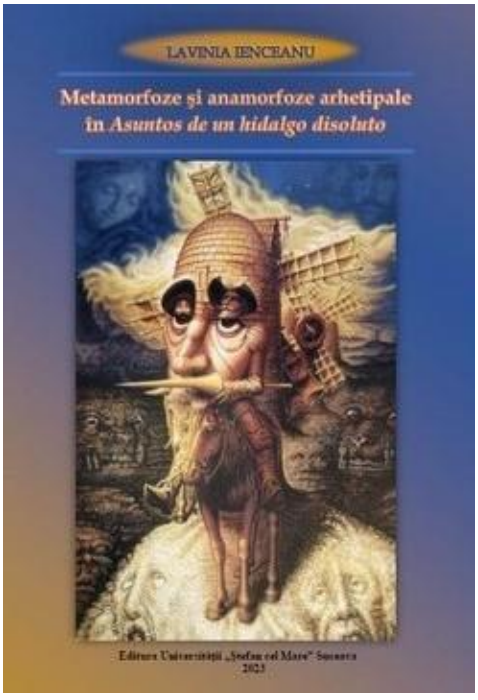
AIC
33 ● 1/2024
©2024 AIC

BOOK REVIEWS
COMPTES RENDUS
RECENZII

Lavinia IENCEANU (2023). *Metamorfoze şi anamorfoze arhetipale în* Asuntos de un hidalgo disoluto. Suceava: Editura Universităţii „Ştefan cel Mare", 524 p.

DANIELA HĂISAN
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava
danielahaisan@litere.usv.ro

Volumul *Metamorfoze şi anamorfoze arhetipale în* Asuntos de un hidalgo disoluto a apărut în anul 2023 la Editura Universităţii „Ştefan cel Mare" din Suceava, sub semnătura Laviniei Ienceanu. *Asuntos de un hidalgo disoluto* este titlul primului roman al scriitorului columbian Héctor Abad Faciolince (n. 1958), cu un narator – un columbian septuagenar, milionar, Don Gaspar Medina Urdaneta – profund subiectiv. Intertextual, implicaţiile sunt mai presus de toate donquijoteşti, dar şi homeriene (*Odiseea*), sterniene (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*, 1759), voltairiene (*Candide*, 1759), shakespeariene, borgesiene etc.



De la prima privire, volumul se distinge prin bogăţia elementelor peritextuale. Pe coperta I ne întâmpină *Viziunile lui Quijote* (Octavio Ocampo, 1989), în care palimpsestul naşte variate iluzii optice, iar Dulcineea, monştrii imaginari şi alte elemente din poveste se topesc reliefându-se totuşi într-un imaginar de factură onirică. Capacitatea ilustraţiei de a încapsula toată povestea Cavalerului Tristei Figuri într-o singură imagine este sugestivă, de altfel, pentru abordarea holistică, pluriperspectivistă a tipologiei „dongaspariene" pe care a ales-o Lavinia Ienceanu. Mai observăm, de pe verso-ul paginii de gardă, şi din *Cuprins*, corpul lucrării propriu-zise (33-445), structurat în două părţi, precedat de o *Prefaţă* substanţială şi urmat de două rezumate (în spaniolă şi engleză), bibliografie, două anexe („Coordonate psihocritice. Biografia reconfigurată a personajului-narator vs. evenimente de interes din viaţa autorului şi istoria Columbiei" (511), respectiv „Schemă sinoptică a profilului proxim şi/sau opoziţional al protagoniştilor în spectrul variaţiunilor donquijoteşti" (513)), un index de termeni recurenţi şi un mic florilegiu de „Aprecieri critice".

Cele trei strategii de persuadare a cititorului (*logos*, *ethos* şi *pathos*) sunt întrebuinţate cu egală, maximă eficienţă pe tot parcursul volumului. Multitudinea şi autoritatea surselor citate (vasta bibliografie, care se întinde de la p. 458 la p. 509) şi a referenţilor ştiinţifici (şase la număr), reconfirmată şi de rubrica „Aprecieri critice" (521-524), contribuie indubitabil la validarea acestei cărţi. Pe de altă parte, cercetarea monumentală realizată de Lavinia Ienceanu se recomandă şi se legitimează incontestabil de la sine – în absenţa oricăror înrâuriri metacritice exterioare – ca fiind un studiu transdisciplinar de referinţă.

Ce îşi propune acest studiu înainte de orice (şi reuşeşte cu asupra de măsură) este să reabiliteze (anti-)eroul primului roman al lui Abad Faciolince, redus până acum „pe nedrept" (23) la o simplă variantă a eroului picaresc (de tip anti-quijotesc mai curând decât donquijotesc). În acest scop, lucrarea demonstrează (progresiv, minuţios şi convingător) că rescrierea romanescă abadfaciolinceană, departe de a fi o îmbinare prolixă de elemente disparate, insuficient sau deficient ruminate, reprezintă, de fapt, o adaptare remitologizantă şi revitalizantă a figurilor donquijoteşti, picareşti şi candidiene (şi chiar mai mult decât atât, o adaptare mitomorfică, dacă ţinem seama de traseul antropologic al personajului analizat, dublată – am adăuga – şi de un însemnat potenţial mitogen). Unghiurile din care autoarea îşi scrutează subiectul sunt pe cât de numeroase, pe atât de variate (literatura comparată, poetica, antropologia literară, arhetipologia, mitocritica, mitanaliza, imagologia, studiile culturale, istoria mentalităţilor, filosofia ideilor, axiologia, sociologia noologică, estetica receptării, psihanaliza şi psihocritica, psihologia analitică etc.). Aşa cum arată Enrique Javier Nogueras Valdivieso în *Prefaţă*, perspectivele la care recurge autoarea sunt „antipodale, dar în esenţă complementare, expunând [opera analizată] succesiv şi diferenţial, pe diverse falii, unor fascicule de raze hermeneutice aidoma unei tomografii computerizate de sorginte filologică" şi procedând la o „examinare [...] de tip radiologic" (12). Tot în prefaţă se subliniază geneza lucrării (i.e. o cercetare doctorală susţinută de autoare în septembrie 2021 la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi) şi distinsă cu *summa cum laude*), şi se menţionează maturitatea şi autonomia auctorială ce caracterizează cartea în cauză, în ciuda caracterului său liminar (de carte de debut).

În prolegomene (*Observaţii preliminare*, 17-30) se prezintă fundamentele poeticii personajului Gaspar Medina Urdaneta şi intenţia de raportare comparativ-contrastivă la arhetipul donquijotesc, picaresc, respectiv candidian. Avem, prin urmare, trei axe arhetipale conjugate într-o lectură palimpsestică a unui roman postmodern subapreciat (prin comparaţie cu alte opere ale lui Abad Faciolince). Ipoteza de lucru este aceea că matricea arhetipală în care se dezvoltă protagonistul este una fundamental donquijotescă, nu picarescă. Dintre obiectivele cercetării în vederea confirmării acestei ipoteze, enumerăm: identificarea proceselor prin care mitul donquijotesc, recesiv în literatura universală, a fost reactivat şi revitalizat în romanul de debut al lui Héctor Abad Faciolince; evidenţierea complexităţii şi tipologiei arhetipale alchimizate, cu ipostazele arhetipale de donquijote, pícaro şi candid în relaţie de complementaritate cu arhetipurile primordiale (e.g. hristic, proteic, prometeic, ulisian, tezeic, procustian, faustic, orfeic, hamletian etc.); argumentarea convingerii că romanul analizat nu este o simplă reinterpretare de factură parodică ci mai curând alegorică a cavalerului rătăcitor spaniol.

În prima parte a lucrării (intitulată *Preliminarii teoretice*), un capitol introductiv („Cadru conceptual şi direcţii de cercetare") oferă o incursiune în filosofie, în vederea delimitării conceptelor de *mit* şi *saturaţie mitică*, apoi a definirii arhetipului jungian, a mito-

dologiei durandiene, a modelelor a(na)rhetipologice, a imagotipologiei, a intertextualităţii bahtiniene, kristeviene, genettiene, bloomiene etc.

Dacă în primul capitol al primei părţi ni se oferă un fel de compendiu de literatură comparată, următoarele capitole, coborând progresiv în adâncurile mitocriticii, se adresează în primul rând comparatiştilor hispanofoni. Începând de la „Versiuni, distorsiuni, extensiuni, subversiuni şi mutaţii donquijoteşti în literatura universală" (capitolul al doilea) şi continuând cu „Héctor Abad Faciolince: *Generaţia mutantă* şi romanul de *gen incert*" (capitolul al treilea), cititorul este ghidat cu o mână sigură prin multitudinea de informaţii bio-bibliografice.

Partea a doua (*Don Gaspar Medina Urdaneta – „rod târziu", „floare a răului" şi epitom timpuriu*) debutează în forţă, cu capitolul „Consonanţe şi disonanţe donquijoteşti", care trasează, mai întâi, un necesar itinerariu filosofico-psihanalitic (găsim aici şi o reliefare, între altele, a hamletismului şi chiar luciferismului personajului columbian – mai accentuate decât ale celui cervantin). Progresiv, analiza ia amploarea unui tratat de intertextualitate aplicată, în care „Avatarurile Dulcineei" (193-299) sunt detaliate în migăloase descrieri ale „umbrei", „cerberilor inconştientului", „htonicului psihopomp şi prometeic. Remarcăm fluiditatea şi armonia (inclusiv aliterativă) a raţionamentelor din cadrul unui subcapitol în care se dezbate ambivalenţa unor simboluri precum calul, câinele, ochiul, vanilia, privite ca prelungiri arhetipale ale Animei. Anvergura şi plurivalenţa analizei se dezvăluie în fraze ample, în care parataxa se întreţese cu hipotaxa, iar metafora conceptuală (a se vedea raportarea la disecţie – poate chiar la vivisecţie – de mai jos) coexistă cu oximoronul conceptual:

> Prin racordarea partenerului la valva inconştientului, cea care ar fi putut să-i fie consoartă pentru totdeauna lui Don Gaspar este astfel convertită în hipocentru identitar [...]. Dacă utopica Galatee renascentistă din Toboso este opera înflăcăratului don Quijote [...], acel don Gaspar mort în viaţă înainte de a o cunoaşte pe femeia vieţii sale – la drept vorbind, singura care îl adusese la viaţă – şi după ce o omorâse indirect, dar care după ce se aşază singur pe masa de disecţie a cititorilor cu ea vie în amintire, este, în fond, opera acestuia. (Ienceanu, 2023: 283-284)

Subcapitolul I.3. („Suicidul sau înrobitoarea dezrobire" – 300-403) deconstruieşte şi reconstruieşte virajul spre eshatologic al lui Don Gaspar. Menţionăm, de aici, în special două secvenţe (i.e. I.3.1. „Pantofii şi calapodul existenţial" şi I.3.2. „Chip, mască, litera spiritului şi spiritul literei. Cavalerismul voinţei de stil"), nu doar pentru pertinenţa şi profunzimea analizei, ci şi pentru capacitatea autoarei de a formula titluri memorabile, aforistice, uşor ironice dar profund intertextuale, bazate pe jocul neaşteptat între concret şi abstract, pe de o parte, şi pe chiasm, pe de alta.

În sfârşit, capitolul „Consonanţe şi disonanţe picareşti vs. candidiene" (405-428), care încheie a doua parte a cărţii, pune în prim plan valenţele picareşti şi candidiene ale protagonistului abadfaciolicean, plasate (la nivel filosofic) între anabasic şi catabasic, după care ni se prezintă două tipuri de concluzii: *Observaţii finale* (429-435) şi *Concluziile* propriu-zise (437-445). Din ambele tipuri transpare convingerea autoarei că (anti-?)eroul din *Asuntos de un hidalgo disoluto* nu poate fi decât un donquijote tipic (tocmai pentru că se reflectă în oglinda prototipului donquijotesc), un rod literar altoit pe modele europene reciclate, dar totodată un „simbol supranaţional de esenţă tare pentru Hispano-America" (445).

Descoperim, aşadar, în cartea Laviniei Ienceanu, un palimpsest donquijotesc analizat cu minuţiozitatea şi rafinamentul unui filigran cu mai multe tonuri, aşa cum se potriveşte unui demers mitanalitic, prin urmare trans-disciplinar. A decela esenţialul profilului caleidoscopic al unui personaj complex cum e Don Gaspar (în care anamorfoza se îngemăneză – inegal şi bulversant – cu automorfoza) este, în sine, o performanţă relevabilă. Adăpostind mai multe monografii într-una singură, *Metamorfoze şi anamorfoze arhetipale*... nu e o carte, ci o sumă de cărţi care oferă cititorului o reţea fabuloasă de hyperlink-uri cognitive: un deliciu intertextual şi intercultural.

DOI: 10.47743/aic-2024-1-0021

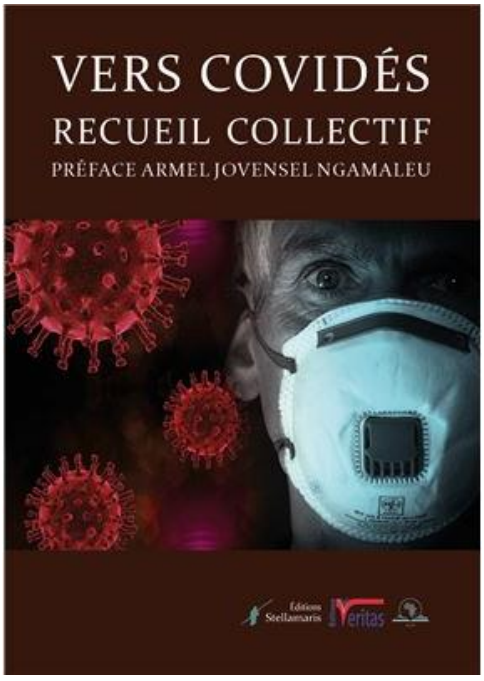
AIC
33 ● 1/2024
©2024 AIC

BOOK REVIEWS
COMPTES RENDUS
RECENZII

Recueil collectif, *Vers Covidés* (2021). Préface d'Armel Jovensel NGAMALEU. Brest/Douala : Éditions Stellamaris/Veritas.

MADELEINE DJOMBI-SIKE MOUKOUDI
Université de Douala
lyjomagaven@gmail.com

Vers covidés[1] est un recueil de poèmes tout à fait singulier : il rassemble plusieurs auteurs, de nationalités différentes ; c'est le fruit d'une collaboration de deux maisons d'édition basées respectivement en France et au Cameroun (Stellamaris et Veritas) et l'Association internationale Livre Voyageur (ALIV)[2]. Le sujet abordé dans l'ouvrage est la pandémie du Covid-19 sous ses aspects variés. Ces différents éléments confèrent une dimension mondiale au recueil. *Vers covidés* est donc un ensemble diversifié de vers qui dénotent sensibilité et authenticité de la catastrophe sanitaire récente à travers la planète. Ce qui est extraordinaire dans cette collection, c'est la diffusion des émotions que suscitent les différents contributeurs de manière précise et admirable. Les poètes relèvent, entre autres, la rupture entre le monde d'avant Covid-19 et celui de l'ère covidée. Ils se saisissent de ce contexte délétère et de toutes les thématiques connexes à la pandémie pour dire un bouleversement. Le recueil se veut comme un document-mémoire qui fixe la crise sanitaire. Les poètes consignent les souvenirs de notre monde, dénoncent ses errements, crient de



révolte et d'indignation et distillent des notes d'espoir. Un survol de quelques titres garantit l'optimisme : « Demain », « Dans l'incertitude », « L'espoir malgré tout », « L'espoir au temps du Corona », « Tu partiras ». Il se dégage également la conviction que les hommes viendront à bout de ce virus.

L'humanité triomphera de cette guerre
Contre ce maudit virus invisible
Le bonheur brillera sur terre
Croire en Dieu, tout sera possible.

[1] https://www.decitre.fr/livres/vers-covides-9782368686874.html
[2] Cette association se dénomme actuellement : Association internationale Livre Vedette (ALIV).

Avec ces vers diversifiés, rimés ou libres, et rythmés différemment, les poètes s'élancent dans la bataille contre le virus et comptent panser les maux qui ont prédestinés à son apparition. Ils accusent l'hégémonie humaine qui a contribué à détruire la nature. Pour Shimon Rubin, la pandémie est une pause nécessaire qui permet à la nature de se soigner :

> Peut-être notre planète a tout simplement voulu faire une pause
> Se détendre un peu, fatiguée de l'agitation de tous ses habitants
> Elle a trouvé le moyen de se soigner

Même son de cloche avec William Jue qui titre son poème « Merci Covid ». Pour ce dernier, la pandémie était indispensable pour rétablir l'équilibre. De manière répétitive, il salue ses bienfaits :

> Grâce à toi la nature a repris ses droits
> Mésanges et moineaux chantent sur nos toits
> …
> Grâce à toi le dioxyde d'azote s'est fait la malle
> Maintenant le soir je contemple les étoiles
> …
> Grâce à toi j'ai retrouvé une place dans ma famille
> Parfois dans la recette je mets trop de vanille

Cependant, la nécessité proclamée du virus pour l'équilibre de l'environnement n'exclut pas l'évidence de sa virulence. Les poètes sont inquiets et ne cachent pas la rapidité avec laquelle ce « minus » a décimé les populations. Les humains sont tombés en masse, de façon effrénée et de toutes parts. Les morts se sont entassés, se comptant en milliers. C'est une guerre que cet ennemi invisible a déclenchée. Cette hécatombe, causée par l'indigne invitée, a imposé à l'homme le confinement. Plusieurs poètes répètent ce sentiment d'impuissance devant ce virus, cette minuscule créature dévastatrice. Tout s'est violemment mis en arrêt. Sam Medjo réalise que :

> Le monde ne court plus. Nos vies ont déraillé.

Claude Watel partage ce même point de vue ; il remarque objectivement que :

> Le maître de la terre est en repos forcé,
> Regardant tout autour son monde menacé.

Le recueil est aussi un lieu de lamentations. On se rend compte des pertes en vies humaines provoquées par le virus. « Leur fille unique » relate un drame familial ; c'est le poème de l'algérienne Nourredine Zérouali qui voit périr deux parents contaminés par leur fille unique :

> En quelques jours j'ai perdu mon père
> Une semaine plus tard, c'était le tour de ma mère.

Poésies de désolation, de dénonciation et d'espoir, les mots des contributeurs transcendent l'événement majeur qui a accablé le monde contemporain. Leurs paroles aspirent à la déconstruction de l'image de l'homme comme être suprême dans le règne animal. Ils lui concèdent néanmoins le pouvoir de réparation[3]. « Ils demeurent, souligne à juste titre le poète-préfacier Armel Jovensel Ngamaleu, […] tous fidèles à la fonction du poète […] car, même si le présent s'avère triste et sombre, le prince des nuées doit savoir "faire flamboyer l'avenir !" » (7).

[3] Lire au besoin : Alexandre Gefen (2017). *Réparer le monde*. Paris : Éditions Corti.

AIC

Acta Iassyensia Comparationis

33 ● 1/2024
2024 AIC

Recent Issues:

No. 32 (2/2023) ● *Literatură și film / Literature and film/ Littérature et film*
No. 31 (1/2023) ● *Corpul uman și corporalitatea în literatură / Human body and corporality in literature/ Le corps eta la corporalité dans la littérature*
No. 30 (2/2022) ● *Cărțile și scrisul cărților în literatură/ Books and book writing in literature/ Livres et l'écriture des livres dans la littérature*
No. 29 (1/2022) ● *Monștrii în literatură/ Monsters in literature/ Les monstres dans la littérature*
No. 28 (2/2021) ● *Literatura și cultura pop / Literature and pop culture/ La littérature et la culture pop*

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL & SCIENTIFIC BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Corina Bădeliță (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*)
EDITORS: Neil B. Bishop (*Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada*), Cătălin Constantinescu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Francesca di Tonno (*Università di Bologna, Italia*), Nicoleta Cinpoeș (*University of Worcester, UK*), Martin A. Hainz (*Universität Wien, Österreich*), Dragoș Carasevici (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Mihaela Lupu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Marius-Adrian Hazaparu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Dietr Lohr (*University of Regensburg, Deutschland*), Ioana Raluca Petrescu (*University of Bari Aldo Moro, Italia*), Roberto Rodríguez Milán (*Hellenic Open University, Greece*), Silvana N. Fernández (La Plata National University, Argentina), Andrei Sebastian Stipiuc (*Univer-sitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*).

COLLABORATORS: Diana Gradu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Mariana Anastasiei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*).

HONORARY BOARD

Ştefan Avădanei (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Yves Chevrel (*professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France*), Andrei Corbea-Hoişie (Universitatea *„Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Czeslaw Grzesiak (*Uniwersytet „Marii Curie-Sklodowskiej", Lublin, Polska*), Henning Krauß (*emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland*), Michel Otten (*professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique*), Petruța Spânu (*Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași, România*), Elena-Brânduşa Steiciuc (*Universitatea „Ștefan cel Mare", Suceava, România*), Mihai Zamfir (*Universitatea București, România*).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 – 3871
Website:
http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=164&lang=fr